

N. 1-24 - GENNAIO
DICEMBRE - 1942 XXI

Inv. Ital. 1424

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

STORIA DEL CINEMA



collegare

*176
9*

STORIA
DI IERI E DI OGGI

100 illustrazioni 116 pag. di testo Lire 10



RIVISTA QUINDICINALE

ANNO IV - N. 1 - 24 GENNAIO - DICEMBRE 1942 XXI

DIREZIONE E REDAZIONE: Roma, Città Universitaria
Telefono 490-832 490-933 490-934

ABBONAMENTI

Italia e Colonie Annuale L. 40 Semestr. L. 22
Estero Annuale . . . L. 60 Semestr. L. 33

A risparmio delle maggiori spese di vaglia versare l'importo degli abbonamenti o delle copie arretrate sul

C/C POSTALE N. 1/24910 TUMMINELLI - ROMA

Viale Università 38 (Città Universitaria)

Non spedire a parte una lettera o una cartolina con le indicazioni relative al versamento quando tali indicazioni possono essere contenute nello spazio riservato alla causale del versamento nel Bollettino di Conto Corrente Postale.

TUMMINELLI EDITORE - ROMA

ALDO FERRABINO

NUOVA STORIA DI ROMA

TRE VOLUMI * 1800 PAGINE * 1200 ILLUSTRAZIONI

CIASCUN VOLUME L. 200 * OPERA COMPLETA L. 600



Questa storia segue l'espandersi del dominio Romano: dalla prima forte conquista d'oltre Tevere all'ultima, che valicò insieme il Danubio e l'Eufrate: dunque da Camillo a Traiano. Tale espansione ebbe pause, non ebbe ritorni. Essa fu la realtà di cinque secoli continui. Collaborarono all'impresa i dittatori e i consoli, i triumviri e i principi. Popoli d'anzi nemici od ignoti ricevettero tutti da ultimo una legge sola e comune: "salus publica suprema lex".

L'opera si fonda fedelmente sulla tradizione antica, quella di Livio, Sallustio, Tacito, Dione e dei minori, ma la interpreta con sentimento nuovo e vivo facendo tesoro del più sicuri accertamenti scientifici, e - soprattutto - richiamandosi sempre all'eterno presente in cui si fondono antico e moderno, quasi per poetico incanto d'umanità perenne, d'Italicità inesaurita.

NUOVA STORIA

DI ROMA

TUMMINELLI

I. VOLUME: DA CAMILLO A SCIPIONE

(403 a. C. - 201 a. C.)

II. VOLUME: DA SCIPIONE A CESARE

(201 a. C. - 52 a. C.)

III. VOLUME: DA CESARE A TRAIANO

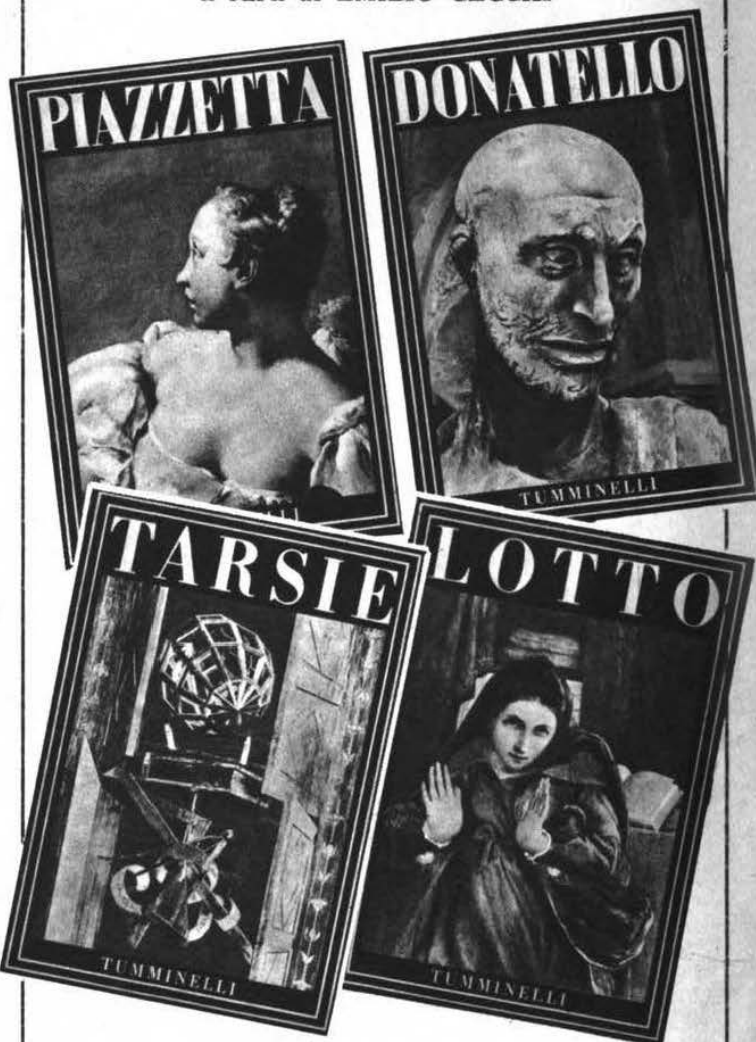
(52 a. C. - 117 d. C.)

È IN VENDITA IL PRIMO VOLUME

Tutta l'opera sarà completa entro il primo semestre 1943-XXI

QUADERNI D'ARTE

a cura di EMILIO CECCHI



Con questa sua nuova pubblicazione, la Casa editrice Tumminelli inizia una serie di monografie su artisti italiani e stranieri, e su complessi d'opere d'arte (tarsie, vetrate, medaglie ecc.). Affidate a ottimi studiosi, superbamente illustrate, queste monografie, non meno che gli storici e critici d'arte, sono tali da interessare i pittori, scultori, architetti, nonché il nostro migliore artigianato ed ogni persona colta.

Ogni Quaderno di 24 dense pagine di testo e 56 tavole in rotocalco, del formato cm. 17 x 24, con fodera e rivestimento in cellofane

LIRE QUARANTA

"QUADERNI" PUBBLICATI:

1. RODOLFO PALLUCCHINI . . . **PIAZZETTA**
2. EMILIO CECCHI **DONATELLO**
3. FRANCESCO ARCANGELI **TARSIE**
4. LUIGI BIAGI **LOTTO**

Inimicanti: Elena Toescu: **PONTORMO**; Virgilio Guzzi: **MANCINI**; Giulio R. Ansaldi: **PIRANESI**; Valerio Mariani: **ARNOLFO**.

Seguiranno: Géza de Francovich: **Scultura medievale in legno**; Roberto Salvini: **Cimabue**; Giulia Sinibaldi: **Verrocchio**; Armando Ferri: **Bramante**; Sergio Ortolani: **Tintoretto**; Cesare Brandi: **Tavolette di Biccherna**; Filippo Rossi: **Medaglie del Rinascimento**; Mary Pittaluga: **Paolo Uccello** ecc. ecc.

I volumi vengono spediti franchi di porto in Italia versando l'importo sul c/c. postale **1/24.910**

Tumminelli Editore - Roma

VIALE UNIVERSITÀ, 38 - CITTÀ UNIVERSITARIA



CINEMA DI IERI E DI OGGI

UNA VOLTA, quelli che lodavano l'antico, — che ce l'avevano coi tempi moderni, che trovavano che tutto andava per il peggio —, usavano gridare: *c'est la faute à Voltaire!* Oggi, gli stessi uccelli del malaugurio, gli

stessi pappagalli reazionari, che non mancano mai in una società civile, non gridano: *c'est la faute au Cinema!* ma dovrebbero farlo, con maggior ragione delle pinzochere nemiche di Voltaire.

Veramente uno ne ho sentito, al tempo delle campagne tedesche del 1940. S'era rimasto molto colpito dal fatto che il Ministro germanico ad Oslo, tre o quattro giorni prima dell'invasione preventiva e protettiva, aveva invitato una quantità di personaggi grandi e piccoli ad una visione privata del *Vittoria nell'est*, il documentario della Campagna di Polonia. Molte teste scandinave, che credevano ancora nella superiorità del pacifismo, dell'arbitrato, della democrazia, della sicurezza collettiva, quella sera dovettero cambiar parere. Poi, come una serie di film di

Il teatro delle ombre cinesi ad Algeri nella prima metà dell'800.

avventure realizzati su una formula di sicuro successo, vennero la Campagna di Fiandra fino a Dunkerque e quella di Francia fino all'armistizio di Compiègne. Da diciotto a venti giorni l'una, come di un film che si dicesse da duemiladuecento a duemilaquattrocento metri. Allora venne a casa mia un amico cinematografaro, che non aveva lo spirito preparato a tanto rovinio, a tanto precipizio, a tanto sbalordimento. Costui si buttò in una poltrona e gridò esterrefatto: — La colpa è tutta del cinematografo! —. Naturalmente *felix culpa!* Certo, il progresso ha i suoi inconvenienti e i suoi dolori, come le gravidanze.

Nel marzo del 1939 Goering e gli altri ministri germanici avevano dovuto sudare sette camicie a persuadere Hacha, il Presidente dell'ultima Cecoslovacchia. C'era in Boemia e Moravia chi non voleva smetterla e chi non si rendeva conto che la posizione geografica del Paese, totalmente chiuso nello spazio territoriale tedesco, imponeva singolari doveri verso i vicini e conferiva ai vicini singolari diritti. Orbene, dopo che Hacha venne convocato a Berlino, dove giunse di notte tempo, il Maresciallo Goering, come ci informa il *Libro Giallo Francese* pubblicato a suo tempo dalle *Relazioni Internazionali*, dovette impiegare alcune ore a descrivere al vecchio avvocato quali sarebbero state le conseguenze di un bombardamento aereo della città di Praga. L'eloquenza del primo successore di Hitler fu di una totale efficacia, ma la via era stata già aperta, e il terreno psicologicamente preparato dalla occupazione dei distretti di frontiera e dai giganteschi armamenti che la Germania andava facendo alla luce del sole. Con la Norvegia, il procedimento sarebbe stato più difficile. La guerra era già in piedi da otto mesi. La Francia pareva che stesse facendo grandi cose dietro la linea Magnot. La *Raf* volava sul Mare del Nord. Gli incrociatori e i *destroyers* dell'Armigliato britannico guardavano sospettosi, dal limite delle acque territoriali, in fondo agli alti fiordi. Poteva mai un diplomatico, con trent'anni di carriera e di buone maniere sulle spalle, spiegare efficacemente alle persone rappresentative di una piccola Nazione gli effetti distruttivi della guerra moderna, e che questa volta non si trattava più di immortalarsi in pagine di resistenza eroica e di assolvere compiti più o meno importanti di logoramento della forza nemica e di ritardo della sua marcia verso il principale obiettivo, ma di cavare partito dall'insegnamento dei carri armati e dei bombardieri in picchiata e di risparmiare a migliaia di uomini una morte atroce e veramente inutile?

Invece di una lunga, elaborata e complicata lettera di istruzioni, la Wilhelmstrasse potette mandare alla Legazione germanica a Oslo una cassetta con otto «pizze», e le seguenti, laconiche istruzioni: «Martedì sera, date un ricevimento e proiettate questo film». Ve la figurate voi la faccia di quel bravo armatore norvegese che, avendo visto alcuni giorni prima il *Vittoria ad Est*, si imbatte, andando al porto, con quattro o cinque soldati tedeschi — in tutto e per tutto somiglianti a quelli che avevano preso possesso della Westerplatte o delle rovine di Varsavia — che se ne venivano verso il centro della città chiacchierando allegramente? Vinta la tentazione di darsela a gambe, il bravo armatore deve aver proseguito dritto per la sua via, salutando gli ospiti con un bel sorriso cordiale. Lasciamo andare! il cinema è una grande cosa! E non crediate che qui si voglia usare il tono di Giusti nella *Ghiagliottina*:

*Hanno fatto nella Cina
una macchina a vapore
per mandar la ghiagliottina.
Questa macchina in tre ore
fa la testa a centomila
messi in fila.*

Se voi dite a un tale: — Vieni! voglio offrirti un bel passatempo! Ti mostrerò centosettantacinquemila fotografie! — costui cre-



La lanterna magica (da un quadro di Schenau. Seconda metà del '700).

derà di avere tutto, il diritto di mandarvi a quel paese. Eppure, chi vede proiettare un film, vede passare innanzi ai suoi occhi centosettantacinquemila fotografie! Ed è un passatempo? Immaginava qualcuno, nei giorni dell'Esposizione di Parigi del 1900 che questo passatempo per bambini e per contadini avrebbe cambiato la faccia del mondo, e avrebbe servito a determinare o ad affrettare la capitolazione di un paese? Un miracolo della tecnica moderna, come la telegrafia senza fili, come la radio, come l'aeroplano, come le grandi velocità che aboliscono le distanze.

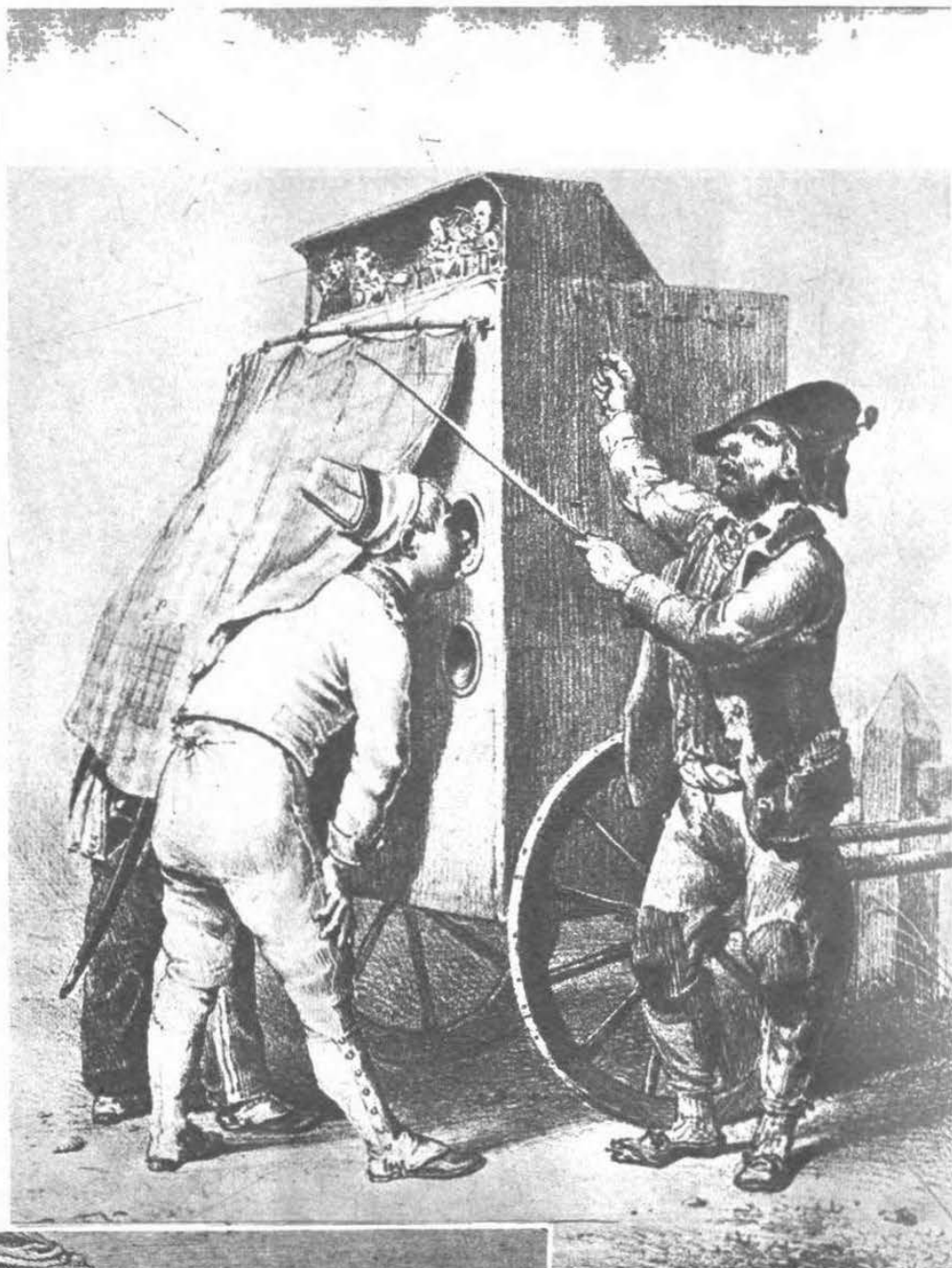
Veramente il Cinema è un miracolo a parte. Voi sapete che nell'Italia fascista si è da poco attuata una grande riforma dell'insegnamento. Il vecchio ginnasio inferiore ora si chiama Scuola Media. Il pane della scienza vi è distribuito agli stupefatti fanciulli con piglio risolutamente rivoluzionario. Niente più registri, niente più compiti a casa, tutto si fa in classe nel modo più semplice e, possibilmente, più divertente. Insomma, la estensione a ragazzi più grandicelli del famoso metodo Montessori, basato, come è risaputo,

sullo sviluppo graduale delle percezioni intellettive nel fanciullo, e sul principio del gioco istruttivo che facilita l'acquisizione spontanea, e quindi meno faticosa e più duratura, delle nozioni. Un amico, ispettore centrale del Ministero dell'Educazione Nazionale, mi ha spiegato con un caso pratico il fondamento e i benefici della nuova Scuola Media. Nel corso di un suo viaggio d'ispezione, capitò a questo mio amico, di visitare una scuola di non so che città di Romagna, nella quale insegnava una giovane dottoressa. Costei aveva cavato un singolare partito dalla norma che prescrive agli scolari della Scuola Media di redigere le loro «cronache». Queste «cronache» non sono propriamente un compito: i ragazzi devono compilarle secondo i loro gusti, le loro tendenze, come, quando e se lo credono. La materia di esse è fatta di vita vissuta, di esperienze personali, di cose viste, di libri letti, di fatti, insomma, che abbiano particolarmente colpito la loro fantasia e la loro sensibilità. Può darsi che un ragazzo non scriva «crona-

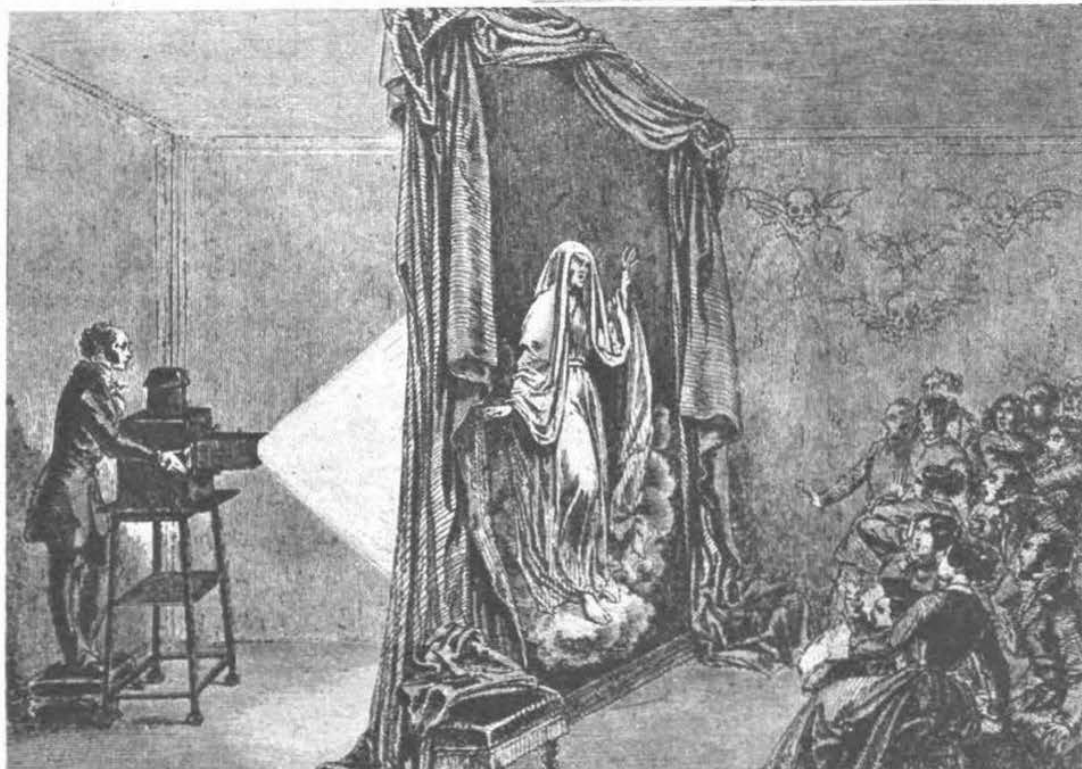
che ». L'insegnante cercherà le ragioni di questa lacuna nella forma mentale del ragazzo e si sforzerà di colmarla. Che mai aveva ideato la piccola professoressa romagnola? Di indurre i suoi ragazzi a fare un giornale! Un settimanale, naturalmente manoscritto e in esemplare unico. Direttore di turno, scelto fra gli autori delle « cronache » più meritevoli. Redattori, impaginatori, amanuensi, gli scolari stessi. La giovane pedagoga esercitava su quei giornalisti in sessantaquattresimo l'autorità e le funzioni che su noi altri esercita il Ministero della Cultura Popolare. La verità è che i ragazzi si divertivano un mondo, perchè quella per loro non era scuola, ma vacanza, come l'occuparsi della collezione di francobolli o costruire un ponte col *meccano*, ed era divertimento anche per quella ragazza che, in realtà, aveva ancora gli anni del buonomore facile e dei grandi appetiti. L'ispettore dell'Educazione, che mi narrava questo aneddoto — membro anche lui di quella combriccola di giovanastri che hanno funestato l'esistenza del Prof. Larino Maccari e dei suoi colleghi coetanei — sfavillava di gioia: — Capisci — mi diceva —, questa è la più perfetta applicazione del metodo. Non hanno fatto scuola ed hanno imparato tutto, senza accorgersene e in modo superlativo!

Ma che c'entra la nuova Scuola Media col Cinema e con la sua storia? Perbacco! Sono quarant'anni che il metodo Montessori trionfa attraverso lo schermo con classi volontarie, di liberi uditori incalliti nell'ignoranza, che alla fine di un'ora e quaranta di « passatempo » ritornano a casa avendo appreso qualcosa, avendo immagazzinato qualche nozione! Trionfo spettacoloso della pedagogia, che un film può sostituire — lo abbiamo visto — persino un ministro plenipotenziario di una grande potenza, il quale, in un piccolo paese confinante, spesso deve farla da pedagogo.

Che inesauribile e impensabile diffusione di sapienza sia il Cinema, ve lo dirà un aneddoto, in un certo senso storico. Si voleva rea-



(Sopra) Il telescopio [Litografia di F. Grenier]. (A sinistra) Le fantasmagorie di Robertson (1840).



lizzare, in Italia, un film su Scipione l'Africano. Uno dei responsabili — non stiamo ora a vedere chi fosse, produttore, regista, direttore di produzione, protagonista, architetto, autore del soggetto, sceneggiatore ecc. —, visto il progetto, concluse: — lo rifletterei un momento. Perché, solo un grandissimo attore può sostenere la parte di Scipione. Ora, prendere uno dei nostri attori di prosa e truccarlo da negro, come un baritono nell'*Otello*, francamente...

Facezie? Intanto, questo signore, che allora aveva più di quarant'anni, imparò mercé il Cinema che Scipione era Africano perchè aveva conquistata l'Africa, non perchè fosse negro.

ALBERTO CONSIGLIO

(CONTINUA A PAG. 106)

BREVE STORIA DEL FILM ITALIANO

L'opinione che il cinematografo possa raggiungere il massimo della sua resa nel genere comico ci è confermata dal fatto che, all'inizio di ogni produzione, sono sempre gli attori comici ed i film « tutti da ridere » ad interessare produttori e pubblico. La storia del film comico italiano ha inizio nell'immediato anteguerra con la comparsa di attori come Robinet e Polidor. (Sotto) Quest'ultimo, soprattutto, raggiunse in quegli anni il massimo della celebrità. Polidor, che iniziò la sua carriera artistica nella Cines con il nome di Tontolini, era figlio del famoso direttore di circo equestre Guillaume: egli porta nel cinema, attraverso le sue numerosissime farse di pochi minuti, il tipo e i lazzi del pagliaccio da circo, raggiungendo la comicità attraverso frenetici mezzi mimici.



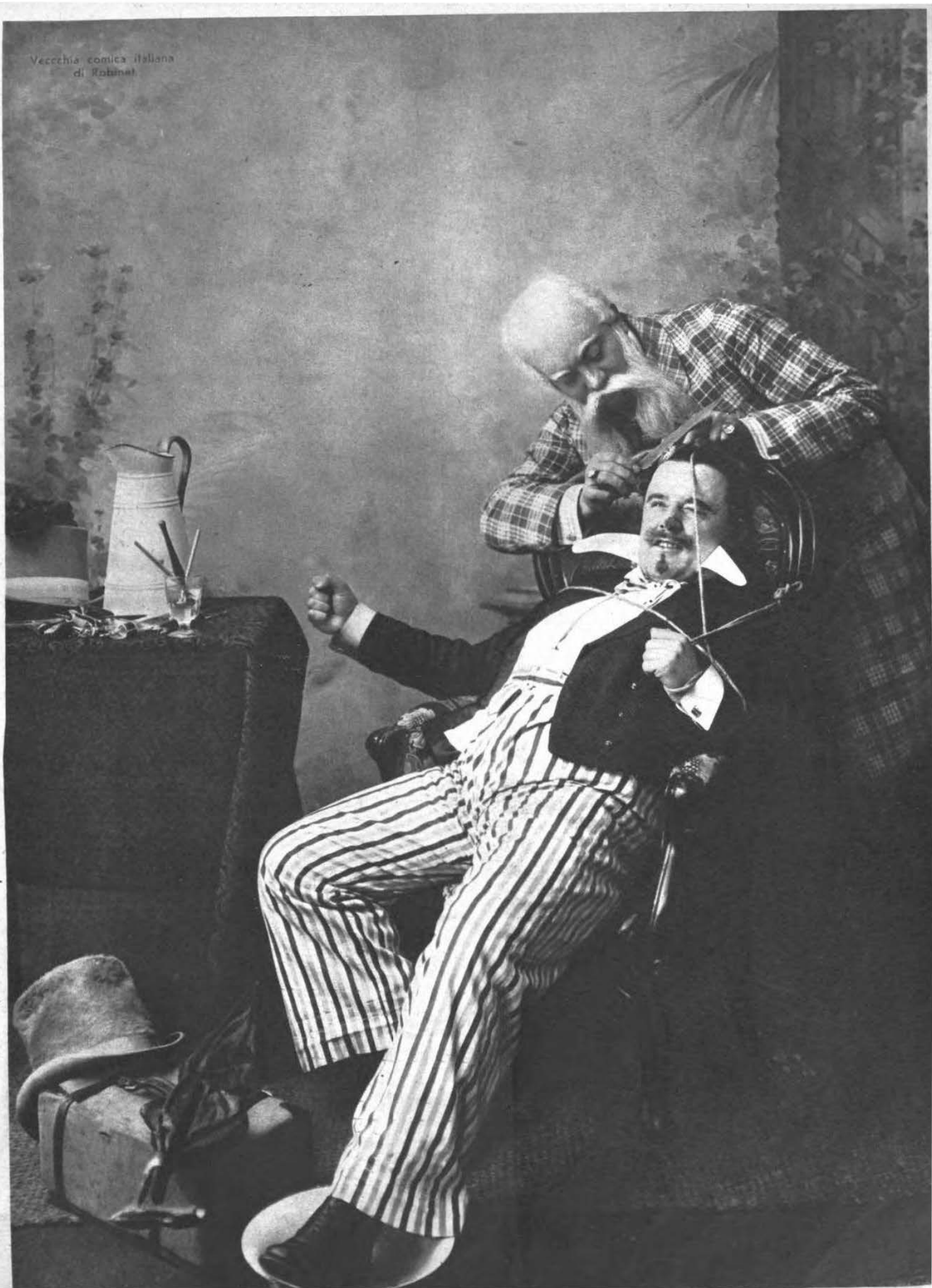
AVVENTUROSA, MA BUROCRATICA, la storia del cinema si inizia con una serie di brevetti puntigliosamente scalati di anno in anno lungo l'intero Ottocento, poi con ansia maggiore di mese in mese, ed il 1895 si apre con la scoperta dei Lumière consacrata nel febbraio, prosegue con i nomi di Lathan, Dickson, Acres, Armat, Kenkiss, Joly, Skladanowsky, per chiudersi, a dicembre, con quello di Filoteo Alberini, che brevettò il cinematografo, macchina per la presa, la stampa, la proiezione di pellicola: tale l'inizio ufficiale della nostra cinematografia. Nel 1896 si continua con un episodio per me amichevole e familiare, se Fregoli, soldato a Massaua e posto dall'influenza di mio suocero in grado di rivelarsi nel suo genere particolare, è divenuto per tutti noi intimamente memorabile, quasi un oggetto di casa. Fregoli dunque, nel 1896 già celebre, visitò a Parigi le officine dei Lumière, ci si divertì, ed immaginò il *Fregoligraph*: se stesso, convulsamente agile, sullo schermo popolato di baffi, barbe, seni, veli, strascichi, pennacchi, ugualmente posticci e volanti, di otto metri di pellicola, talvolta prolungati da particolari accostamenti di lavori diversi, e sempre animati dalla presenza del trasformista, che, nascosto dietro il telone, si accompagnava con la voce. Qualche fotogramma di « *Fregoli al caffè* » girò lungamente nei nostri cassettei, confusamente madreperlaceo, con i diversi tocchi chiari della maggiostina o dei tavolini di marmo, e probabilmente li ritroveremo, un giorno o l'altro, nelle valve delle conchiglie indiane dove si sente il mare o tra le collane comprate a Porto Said. Opponendo alla frivoltà di Fregoli una solidità commerciale e costante

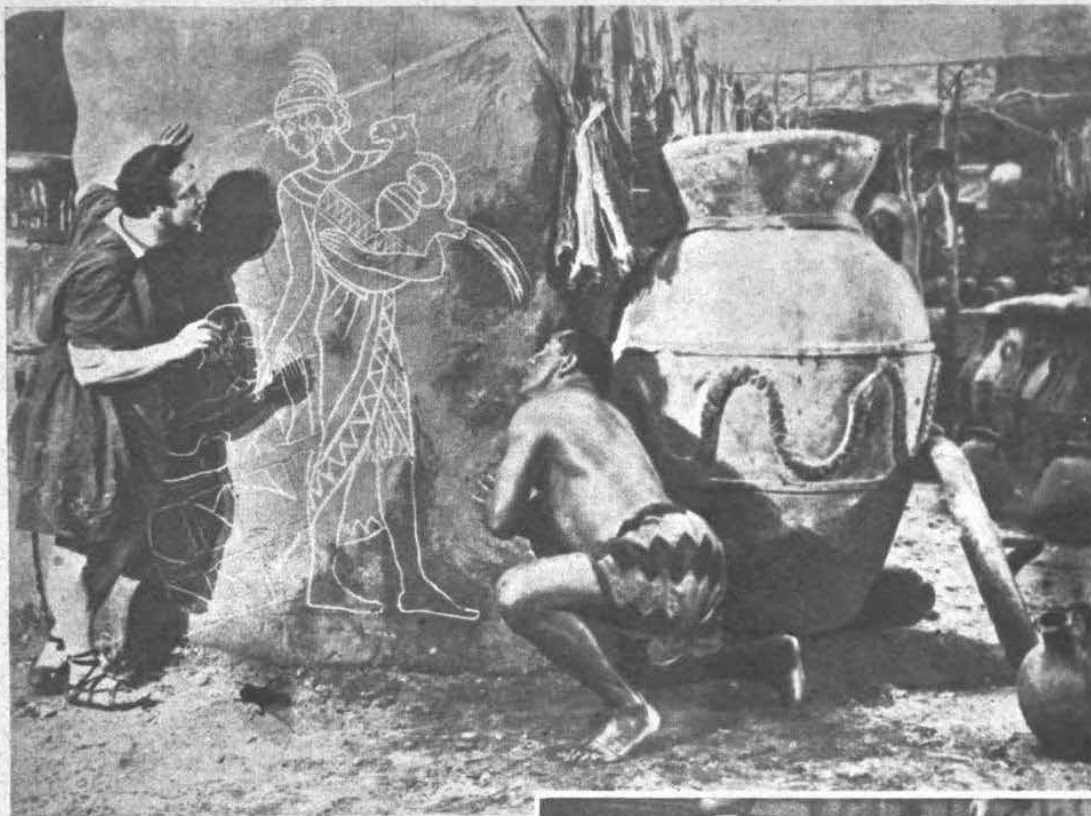


Alba e Tramonzo: sorge il cinematografo, muore il « *café chantant* ». Gli interni dimessi, da teatro di guitti, le grasse, le tragedie della miseria e della incredibile sfortuna, le cadute spettacolari, le lorde in faccia: sono le caratteristiche dell'epoca di Arturo Ambrosio e della *Parienope-film*. Sarà poi il caffè concerto a donare al cinema una nuova eleganza, a lanciare nuove dive, nuove mode, nuove maniere eleganti. (Sopra e sotto due scene di film comici del 1913).



Vecchia comica italiana
di Robinet





La fantasia di d'Annunzio e quella di Pietro Fosco donano alla cinematografia italiana, nel 1913-14, un film come « Cabiria », il primo « colosso » della produzione mondiale, una storia dove il fasto, il cattivo gusto e la recitazione di Lidia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato e Maciste, procurano le più intense emozioni.

Filoteo Alberini, intanto apriva nel 1904 a Roma un Cinema « Moderno », che soppiantava l'altro, inaugurato nel 1899 da Cristofari e Topi a San Lorenzo in Lucina, sotto il faticoso nome di *Fin di secolo*: il successo era vasto ed attonito, la richiesta continua, e, se anche *L'arrivée du train en gare de la Ciotat* riscuoteva cordiali ed atterrite acclamazioni, era necessario rinnovare il repertorio, accostarlo meglio al gusto del nostro pubblico. Filoteo Alberini, insieme con il suo amico Santoni, fondò nel 1905 uno stabilimento per la produzione d'retta di film, fuori Porta San Giovanni: questo stabilimento prese, l'anno seguente, la



La famosa orgia pagana di « Quo vadis? » (1913), (foto 2), (con Jannings, Rina de Liguoro ed Elena Sangro), e la successiva morte di Jannings in veste di Nerone (foto 1), è uno dei più caratteristici « pezzi » del periodo: il sangue che scorre fra i petali di rosa segna la misura della dannunziana sensualità dei nostri produttori.



dai limiti dignitosi dello svago istruttivo. Se alle folle stipate nei venti cinematografi di Napoli, nei sette di Bologna, negli undici di Torino, nei venti di Roma, e nei baracconi innumerevoli lungo tutte le periferie, è concesso un intervallo di g'oco, si tratta, quasi sempre, di Meliès, con le sue grasse naiadi perlate, i suoi tunnel sottomarini ed i suoi viaggi nella luna: solo lentamente la « Cines » presenta i drammi a soggetto, e troviamo, addirittura, la *Rivale*, ciò che fa supporre un impegno difficilmente contenibile in così breve spazio di tempo. Ma probabilmente amore, gelosia, inganno, rivelazione, e

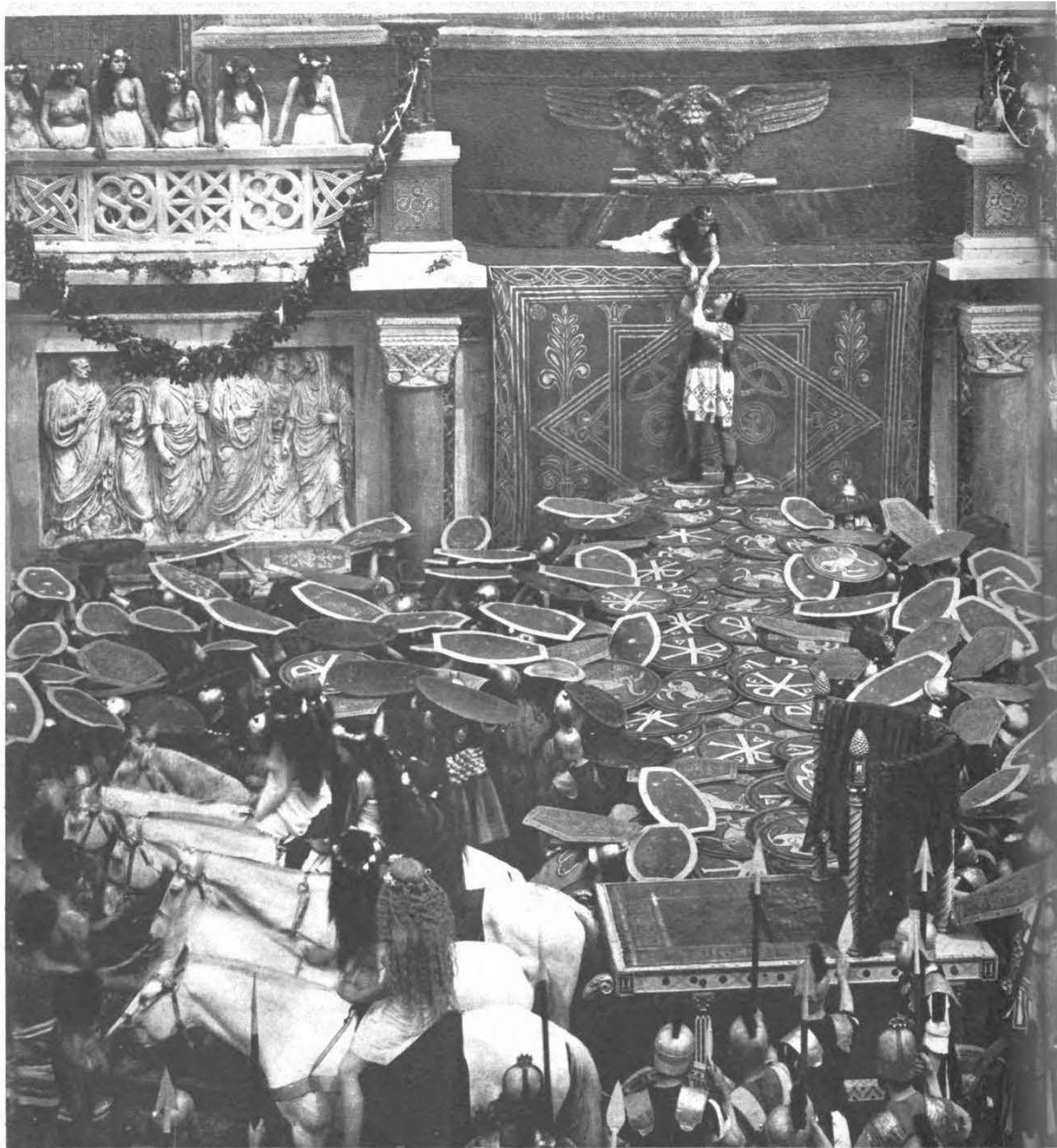
denominazione orgogliosa di « Cines », e, amministrato dal barone Fassini, diretto dall'ingegnere Pouchain si dedicò ad un lavoro assiduo di cui purtroppo non ci resta memoria, se non la brevissima *Pressa di Roma*, superstita dal macero e i nostri grandi Storici Cinematografici, Margadonna e Pasinetti, stabiliscono che solamente nel 1908 a Torino, e per merito della Casa Ambrosio, si comincia a lavorare sul serio.

Il nostro primo film ufficiale è dunque un documentario, *Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola*, animato dalla presenza della Regina Margherita con bastoncino e gonna sportivi, affabilmente soave. Si continua con altri « dal vero », dedicati a corse automobilistiche, ad allenamenti nella Scuola di Pinero'o, a gare di canottaggio, un poco di fantasia è concessa al *Cane riconoscente* (premiato con medaglia d'oro offerta dai fratelli Lumière), ma, insomma, niente lascia prevedere che si esca



Come si potevano dimenticare, negli anni fastosi del dopoguerra, personaggi come Messalina e Teodora, le donne che riassumono presso la fantasia popolare tutta la storia e il gusto di Roma e di Bisanzio e che facilmente rievocano la sensualità perversa, i fiori sfatti e la decadenza? Nel 1920 si rievoca «Teodora» (foto 2) con Rita Jolivet, e si dimenticano volentieri le ieratiche figure di Ravenna; nel 1923 Guazzoni produce «Messalina» (foto 1, 3) con Rina de Liguoro, e si convalida presso il pubblico quello stile dei cattivi romanzi d'appendice dal quale a fatica non riusciamo ancora a liberarci. Attori e attrici scendono a precipizio da lunghe scale, si contorcono in amplessi disperati, si appostano dietro colonne doriche e corinzie, o in mute e frenetiche danze bevono in coppe di legno dorato i filtri di amori contrastati e perversi. E' l'epoca della scenografia archeologica popolata dalle comparse di Trastevere e dai leoni di circo.





Una scena di un film storico italiano del 1920

forse spari, si condensarono in minuti tre.

Gli incassi — ogni biglietto centesimi trenta, nei locali eleganti, due centesimi, negli attendamenti fuori porta — divennero tosto tanto rilevanti che ogni città ebbe presto due, tre, dieci case di produzione, ed ancora oggi i cittadini ambiziosi scrivono pagine roventi per decidere se a Napoli, o a Torino, o a Roma, spetti il privilegio di essere la « Hollywood anteguerra ». La tecnica migliorava, e con essa la lunghezza delle tragedie, sempre a sfondo decisamente morale (*Ravvedimento*, *La Mendicante*, *Carnevale*), o, ambiziosamente,

storiche (*Catilina*, *Giovanni delle Bande Nere*, *Anita Garibaldi*, *Macbeth*). I nomi degli attori, dei direttori artistici, degli autori, erano ancora ignorati, si accettavano con eguale soddisfazione le attrici smaniose e furienti sotto selvoe chiome nere o sotto fluide trecce bionde, gli attori baffuti sotto nasi aquilini o glabri sotto nasetti camusi: del resto le donne avevano tutte, indistintamente, gli occhi cerchiati di nero fino a metà gota, gli uomini indossavano tutti la marsina fin dalle prime ore del mattino, e, trasformati in eroi shakespeariani o tacitiani, portavano con identico stile parrucche intercambiabili. La luce crudele che nei capannoni dal tetto di vetro colava sui grossi

pori delle Antiche Romane e sugli implacabili segni bianchi lasciati dal colletto sulle nuche deg' Antichi Greci non disturbava le illusioni e presto si cominciò a distinguere gli uni dagli altri proprio quei pori, quei solchi: nel 1909 si stacca decisamente Lydia de Robertis da Lydia de Santis, Lydia Quaranta da Lydia Rastignac, le narici frementi di Amleto Novelli dalle narici contegnose di Mario Bonnard.

E. F. Palmieri ha raccolto alcuni titoli da una serie di cinquemila film in vendita dai cinquanta agli ottanta centesimi il metro: *La strega*, *La ladra*, *La nipote del prete*, *La sorella*, *La povera madre*, e si prepara la grossa avanzata dei *Due sergenti*, con Capozzi, Creti,



e diva dal nome casalingo, Maria Teresa Costamagna; di *Beatrice Cenci*, *Giovanna d'Arco*, *Lucrezia Borgia*, *Isabella d'Aragona*. Appare Luciano Albertini, votato all'atletismo e la signora Terribili Gonzales votata alle armille di Cleopatra, agli amplessi dei serpenti e dei guerrieri. E, naturalmente, il *Quo Vadis?*: il *Quo Vadis?* sembra essere il punto di partenza, il punto d'arrivo, la pietra di fondamento, la pietra di paragone del nostro cinema. Si sviluppa il film comico (torte alla crema, naturalmente), ed abbiamo Tontolini, Cretinetti, Pol'dor, che in un certo senso riprendono Meliès, ne allargano e ne inviliscono il carattere liberamente arioso, immobilizzando truc-

cherie elaborate, dove il catrame, la panna montata, il miele mescolato alle piume si incaricano di colorare fervidamente i protagonisti dagli occhi sgranati. Intanto, squallido e vivo, adatto alla leggenda prima ancora che al cartellone, ecco *Za la Mort*, accompagnato da *Za la Vie*: alle salottiere eleganze di *la ladra*, si oppongono ora ladri frusti e sinceri, devoti a strane leggi di onorata guapperia, lo scialletto di Kally Sambucini, il berretto a visiera di Emilio Ghione creano uno stile che tra poco, con *Sperduti nel buio*, dove Maria Carmi porterà la sua fosca bellezza di tedesca latina, vedremo accentuarsi fino al capolavoro.

Sanguinose rivalità si accendono tra le diverse case produttrici, e le idee sono rubate con destrezze incredibili, le imitazioni immediate: si ricorre al sistema di lavorare in segreto, gli attori stessi non conoscono il soggetto, e ricevono ogni giorno l'imbeccata della scena da girarsi, frettolosamente. Distribuiscono, con imparzialità, un pathos gesticolante ai loro personaggi, senza conoscersi: sono il Visconte Roberto o il banchiere Antonio? La «Cines» distribuiva, settimanalmente, un dramma, una commedia, due comiche, due dal vero: si stabiliscono contratti opulenti, che leghino definitivamente le dive, e Lyda Borelli giunge allo schermo restia, rimpiangendo la nobiltà dei palcoscenici, mentre la signorina Elena Vitiello accetta con entusiasmo proposte che la trasformeranno in Francesca Bertini, capricciosa e potente. (Processo: la signorina Francesca Bertini, di professione insegnante, di aspetto modesto, di serietà indiscussa, chiamata in tribunale la donna fasciosa che casualmente le ha rubato il cognome, il nome, e la pace: chiede che Elena Vitiello, torni a chiamarsi Elena Vitiello, e che l'onorabilità di Francesca Bertini, maestra, non sia più messa in dubbio. I giudici, con uno stile da aneddoto storico, mandano assolta di ogni accusa la ladra involontaria, confermandole il diritto a farsi chiamare, se le piace, Francesca Bertini. L'altra piange, dignitosamente, nel fazzoletto di tela bianca, a cifre rosse, FB, iniziali predate ed offuscate).

Hesperia, imbustata e riccioluta, lavora con il regista Negrone, che poi la sposerà. Eugenia Tettoni, Fernanda Negri Pouget, Cristina Ruspoli, Suzanne de Labroy, Azucena della Porta, Linda Pini, Italia Almirante Manzini, Vittorina Lepanto, Vittorina Moneta, Antonietta Calderari, Leda Gys, Diomira Jacobini: riesce così difficile riconoscerle, ora, ravvisare la floridezza furente di Antonietta tra le floridezze ugualmente furenti di Vittorina numero 1, di Vittorina numero 2, di Azucena e di Italia! Ma il pubblico ne conosceva ogni particolarità, ogni ricciolo, la tragica smorfia del labbro sinistro di Francesca, le lunghe ciglia di Diomira, e quel gesto di Suzanne, che scrollava la spalla destra, e quel passo saltellante di Cristina, furono significativi ed inconfondibili: quando, contemporaneamente, Hesperia e Francesca filmarono la *Dama delle Camelie*, si fece ressa nei cinema, per paragonare le due morti con assoluta serietà.

Cabiria è del 1913: data di nascita, fra tanti svolazzi di didascalie dannunziane, del *carrello*, e di una particolare severità dal regista Pastrone (Piero Fosco secondo d'Annunzio), usata verso gli attori, verso le masse, verso i particolari. Per la prima volta si d'sprezzano le barbe finte, e l'attore incaricato di interpre-

tare Archimede deve farsela crescere vera: dettaglio apparentemente minimo, ma significativo quanto gli allenamenti di danza e di atletica ai quali tutti i partecipanti al film furono sottoposti durante mesi interi. Inoltre la preparazione e la lavorazione di *Cabiria* durarono quasi un anno, mentre abitualmente due o tre settimane bastavano ampiamente, e si cita perfino un film ideato, sceneggiato, realizzato, sviluppato e presentato in ventiquattrore: l'accuratezza rigida ed assoluta di Pastrone fu giustamente ricompensata da un successo enorme ed internazionale per cui si incominciarono a vendere i film italiani su tutti i mercati del mondo, e, come si diceva orgogliosamente, «a scatola chiusa».

Lo stesso anno, esce la prima edizione di *Addio giovinezza!*, con Lydia e Letizia Quaranta, il film intimista, soave, modesto, si contrappone agli splendori cartaginesi ritmati dalle sinfonie di Ildebrando Pizzetti. L'anno dopo, Lucio d'Ambra inaugurava un'era di frivoltà elegante, sorretta dalla dignità ambiziosa del marchese di Bugnano, di Giannino Antona Traversi, di quanti, insomma, sognavano un cinema nobilitato da marsine impeccabili e da maggiordomi autentici. La contessa Giordina Dentice di Frasso interpreta *Il Re, le torri, gli alfiere*: figurano da comparse gli amici eleganti dell'autore Lucio d'Ambra: il successo è enorme, e la *Signorina Cicloni*, (diretto da Genina, interpretato da Soava Gallone, una polacca il cui nome si traduceva rotondamente così), continuò una serie di lavori insomma garbati, frivoli e spumosi, di cui Lubitsch doveva avvantaggiarsi almeno quanto de Mille di *Cabiria*.

Altro esperimento felice: *Assunta Spina*, con Francesca Bertini, graziosamente sfregiata, bellissima sotto il fazzoletto di popolana, e restituita ad una grazia libera e viva. Ma, subito dopo, *L'amore mio non muore*, con Lyda Borelli e Mario Bonnard, si riface ad un clima che dalla letteratura ancora non era traboccato, se non casualmente, nel cinema: gli Andrea Sperelli, le pallide duchesse, le portiere strappate e le rose sfogliate entrano nella storia proprio adesso, e, purtroppo, non accenneranno, per altri dieci anni, a scomparire. La guerra porterà, sì, le trame patriottiche, (perfino *Za la Mort* figurò un giorno eroe benpensante) le ricostruzioni costumate, gli sviluppi di commedie a grandi tirate sonore, ma sotto sotto si seguitavano a preferire i gesti armoniosi di Lyda, della sua emula Pina Menichelli, di una Francesca Bertini legata, ormai, ai cappelloni ornati d'aspri, agli scialli sinuosi, di una Leda Gys leda-senza-cigno. Nel 1916, *Cenere*, con Eleonora Duse ebbe sconcertate accoglienze dal pubblico, e presto scomparve dalle sale di periferia: era veramente una cosa cinerina, con ombre, veli, flous: assiduamente moltiplicati intorno alla persona della Divina, che aveva insistito per posare unicamente in controluce. Pure nel '16 si ebbe la seconda *Addio Giovinezza!*, con Maria Jacobini, tenera e splendente. Solo nel 1919 la «Tepsi Film» cercò impegni maggiori, e Pirandello, Fracchia, Frateili, tentarono opere più serie e coraggiose, *Pantera di neve*, *Scala di seta*, *Notte romantica*, e notevoli anche per la presenza di Bruno Barilli, la *Rosa*, tratta dal figlio stesso di Pirandello.



Contemporaneamente alla produzione triste e disperata del cinema realistico italiano, nascono i registi della eleganza e del bel mondo: «La donna di cuori» (foto 2) con Tullio Carminati ed Hesperia è il più fortunato di questi film



Ghione, con il nome di «Za la Mort», va alla ricerca di socialisti quanto borghesi ideali: il teatro naturalista di Roberto Bracco dona le basi a tutta una serie di opere che si valgono di motivi popolaristici e straccioni fortemente sentiti dalla platea: si scoprono perfino intenzioni ibseniane nelle figlie sedotte e nei padri ubriaconi. Una scena de «I cavalieri del triangolo» (foto 3)

Stefano Landi, da una novella del padre. Si ha l'impressione che il pubblico non si adeguasse, comunque, a questo sforzo, ed il Cinema Garibaldi, di Via Pietrapiana, a Firenze, dove in pomeriggi furtivi, complice la mia bambinaia, io cominciavo ad appassionarmi per lo schermo, ospitava, quasi unicamente, foschi drammi attraversati dal grido alato del venditore di lupini: posso giurare di aver visto il *Maiombra*, con Lyda Borelli, e *Carnevalesca*, non so con chi. Mi piacquero molto tutti e due. Piacevano meno, sembra, al pubblico internazionale: si tentò, con *Teodora*, *La Nave*, il *Sacco di Roma*, *Madame Sans Gêne*, di riprendere quota, inutilmente, però, e neppure l'accresciuta raffinatezza delle nostre dive, che si vestivano a Parigi, e si facevano stirare la faccia negli istituti di bellezza, valse a fermare una frana spaventosa di deficit. L'Unione Cinematografica Italiana, fondata nel 1919, e diretta da Don Prospero Colonna,





Il gusto italiano per il film in costume sembra essersi poco evoluto del 1926 ad oggi (foto 1). Anche il «comparsame» è rimasto della stessa forza, a giudicare da queste due scene dei «Promessi sposi» (foto 4) e di «Beatrice Cenci» (foto 5). Nella foto 5, Maria Jacobini.



è notevole, e le fotografie di suo figlio, prestante giovanottone con pipa in bocca. Hesperia, si è già detto, sposò il conte Negroni, Pina Menichelli un barone, il titolo le si addice benissimo, e di lei non so altro, Linda Pini, per qualche tempo scomparsa, tornò, stiratissima, al cinematografo, con un deplorabile *Fuochi d'artificio*, interpretato da Nazzari. Maria Jacobini insegna al centro sperimentale e, ogni tanto, riappare in parti brevi, ammirevolmente disegnate. Ho conosciuto Diomira in casa di Alberto Savinio: è una piccola signora accurata, con dei begli occhi impalliditi, mi raccontò diffusamente di essersi installata in un attico di Via di Porta Pinciana, e di aver comprato dell'ottima biancheria da tavola e da letto, alla «Rinascenza». Italia Almirante Manzini morì solitaria nel Sud-America. Elena Makowska recita in drammi classici, la si vede anche alla birreria Dreher, magnifica e terribile, granatiere con cappellino a fiori. Carmen Boni, la ultima recluta, oltre che «l'ul-

I «Promessi sposi» è un tema assai caro ai nostri produttori che da vent'anni si ostinano a voler «ridurre» per lo schermo i capolavori della letteratura italiana e straniera dimenticando che il film è un «genere» letterario particolare. La foto 4, qui sopra riprodotta, è tratta dal film «I promessi sposi» girato per la seconda volta tra il 1921-23.

anno fa, progettò di interpretare la *Contessa Castiglione*, venne a Roma, la si vide girare, splendida, distratta ed irriconoscibile, nelle trattorie alla moda, accompagnata da morbidi patrizi lombardi: parlava spesso di mal di fegato e di ingiustizie: ora, in Via Veneto, un fotografo espone i suoi ritratti, dove la somiglianza con Joan Crawford





Il vero periodo aureo del cinema italiano non è quello segnato da produzioni come «Cabiria» o «Messalina», ma quello dei film realistici di Nino Martoglio («Sperduti nel buio», 1914, foto 1, 2, 3), ai quali si riattecchivano le successive opere di Emilio Ghione («Topi grigi», «Il triangolo giallo», «Le vie del peccato»). «Sperduti nel buio» è tratto da un dramma di Roberto Bracco; racconta la storia di alcuni verissimi personaggi dei bassifondi napoletani assurgendo spesso, per la cura e la caratterizzazione delle scene e dei personaggi, a riuscitissimi effetti di ambiente napoletano.

timo lord», ha sposato due anni fa, a Parigi, un giornalista: era gentile, sorridente a qualsiasi, oltre una barriera di fiori bianchi. Il vecchio cinema era morto: nè valsero, a rianimarlo gli sforzi disperati di Ambrosio, che, ancora una volta, aveva fede in *Quo Vadis?*, realizzando un pasticcio enorme dove donne nude, leonesse, giochi al circo, dive esotiche, dive nostrane, propaganda tumultuosa, milioni profusi, non valsero a realizzare emozioni popolari e profonde. Si procedè dunque con maggiore cautela, puntando su carte sicure, ad

esempio il romanzo classico, *I Promessi sposi*, la gloria nazionale, Dante, il Risorgimento italiano, *La cavalcata ardente*, dove, nel ruolo di un principe taciturno, apparve per l'ultima volta il morente Emilio Ghione. Ancora: i film sportivi, con Maciste o Luciano Albertini, i film d'appendice (per intonazione e per lunghezza), *Ponte dei sospiri*. Bisogna aver pazienza, e aspettare: aspettare fino al 1929, quando Alessandro Blasetti realizza *Sole*.

Il nuovo cinema è nato. *Sole* fu presentato, in prima visione, al Duce, il quale volle, per l'anno seguente, iniziare una produzione cinematografica sonora: *Sole* è un lavoro ruvido e scarno, che, visto oggi nelle sale consacrate alle visioni retrospettive, sconcerta per la tecnica manchevole, per un'impressione di oscurità confusa ed opprimente, ma che tuttavia segna la più giusta e più nobile strada, e Blasetti seppe valersene per raggiungere spesso un'intonazione altissima ed ammirevole.

Un altro ottimo regista fu consacrato dal



successo ottenuto nel 1930, Mario Camerini, che in *Rotaie* narrò con semplicità delicata ed estrema la tenue storia di due giovani innamorati, delle loro ambizioni deluse, della loro piccola pace. *Sole* e *Rotaie*, erano muti, ma, dei muti volontari, secondo un'accortezza che in quegli anni si contrapponeva con efficacia all'ondata fragorosa dei primi sonori: vogliamo dire che il dialogo era reso quasi inutile, le didascalie, la sveltezza, la semplicità dell'azione se ne avvantaggiavano moltissimo, e così la recitazione degli attori costretti ad una sobrietà umana e sommessata.

La canzone dell'amore fu il nostro primo sonoro.

Righelli lo diresse con impegno, e Brignone, negli anni successivi, realizzò altri due film di esito sicuro; *Rubacuori* e *Corte d'Assise*.



La compostezza e la genialità di ogni inquadratura fanno di « Sperduti nel buio » (foto 4, 5, 6, 7) un vero capolavoro. Ma forse, più che ricercare in questa opera il suo contenuto cinematografico, va trovato in essa un contenuto sociale, rivelato maestrevolmente attraverso ogni immagine con una cura ed una indagine di interni, costumi e personaggi che raramente ha avuto poi riscontro nella nostra produzione. Si veda in questa pagina la figura del bullo della prima foto e il banchiere con la donna elegante. Certi interni ricordano quelli delle migliori caratterizzazioni del teatro verista dei De Filippo e ci accertano di una tradizione. Interpreti del film furono Maria Carini, Virginia Balistrieri, Giovanni Grasso e Dillo Lombardi





La Borelli si è affermata nell'arte muta come un capo-scuola. Si potrebbe chiamarla il Wagner cinematografico in veste muliebre. (Dal volume «Le nostre attrici» di Tito Alacci alias Alacevich, edito da Bemporad nel 1919)

In collaborazione con Carmine Gallone, il regista Augusto Genina produsse, nel 1923, «Il corsaro» (foto 1). Il film che, in quanto a gusto, risponde in pieno a quello della nota canzonetta «Biondo corsaro» che fu scritta appositamente per commentare la storia di passione e di morte che si svolgeva sullo schermo, è importante per varie ragioni. Esso fu interpretato da uno dei più celebri nostri attori dello schermo: Amleto Novelli che, poco dopo questa sua ultima fatica, doveva morire durante la lavorazione di un altro film. Inoltre si nota nel «Corsaro» l'uso di qualche nuovo mezzo tecnico che dona al film un carattere ormai del tutto moderno. Tale, per esempio, l'uso della luce artificiale, largamente impiegata con i riflettori, trascurando le antiche e gloriose lampade Jupiter. Alcune scene sono riprese con il teleobiettivo, altre ancora mostrano arditezze di inquadratura e disinvolti movimenti della macchina. Anche il primo piano, alla maniera americana, è spesso presente. Il difetto del film risiede principalmente nell'evidente cattivo gusto della messinscena e dei costumi. «La casa sotto la neve» (foto 2) è un drammatico film dello stesso anno 1923: il regista ne fu Gennaro Righelli, un nome che ritroveremo spesso nella storia del nostro cinematografo; l'interprete principale, Maria Jacobini, un'attrice che passò presto dalle tavole del palcoscenico al teatro di posa, dando inizio a quell'esodo di attori verso il cinema cui assistiamo oggi.



Nel 1912, in un film della Cines, dal titolo «La rosa di Tebe», accanto ad Amleto Novelli, appare per la prima volta Francesca Bertini. La carriera della nuova diva fu veloce. L'epoca di Ghione, di Oxilia, di Leda Gys la vede presto trionfatrice. Nel 1914 interpreta «Histoire d'un Pierrot», nel 1915 alcuni film di Lucio D'Ambr. Tullio Carminati, Alberto Collo, Hesperia, Soava Gallone sono presto stelle alla sua corona. Francesca Bertini, ormai, riassume ed anticipa tutte le esigenze e tutte le caratteristiche delle nuove «fatalissime». I suoi film, qualunque sia il loro valore artistico ed il loro interesse spettacolare, tengono lo schermo per settimane e settimane; i cartelloni pubblicitari si rimandano da ogni cantone la sua immagine in languide pose. Probabilmente Francesca Bertini fu veramente attrice importante in quanto riassume nei suoi atteggiamenti e nei suoi personaggi tutta un'epoca e un gusto, tutta una tradizione pseudo-letteraria e pseudo-erotica. Bisogna considerare che le donne e gli uomini di quegli anni erano veramente così; che l'aggrapparsi alle portiere di velluto, il fissare a lungo gli occhi nel vuoto erano allora ingredienti della vita e della seduzione come oggi lo sono la finta distrazione e la sigaretta. Le dive del tempo, e Francesca Bertini prima di ogni altra, non sono, come dice il principe Amleto degli attori, che «i riassunti e le cronache brevi del loro tempo». Oggi è permesso di ridere di loro soltanto per quel che riguarda la corteccia degli anni che esse dimostrano. Al disotto di questa, almeno per la Bertini, rimane sempre un nocciolo di vero gusto e di vero stile, qualche cosa che è espressione di un costume più nobile di quello che comunemente si pensi. E' per queste ragioni che la Bertini appartiene alla curiosa storia del cinema.



Un nome che non si scorda facilmente, un poco per le stesse ragioni per cui non si può dimenticare quello della Gonzales-Terrabili, è il nome della Italia Almirante Manzini, diva del teatro e del cinema (che la fotografia mostra nel film «La statua di carne») «Quando Gabriele d'Annunzio, racconta Tito Alacci nel libro già citato, si decise a scrivere la «Cabiria», egli ebbe certamente la preoccupazione di trovare il tipo di donna che riproducesse il personaggio dell'africana Sofonisba, e la scelta, dopo molte selezioni, cadde su Italia Almirante Manzini. Essa, continua Tito Alacci, è una donna cinematografica delle più desiderate dal pubblico: «è bellissima ed espressiva. Il suo viso non ha difetti. Il corpo, però, pur essendo regolare, manca di finitura: sembra appena abbozzato; il collo, infatti, è troppo liscio, il seno pecca di poca plasticità, le braccia troppo rotonde...»



Una scena del «Corsaro» tratto dal romanzo «I fuggiaschi» di F. Paolieri

Erano esili trame, costellate di trovatine (ma si diceva allora di «gags», all'americana), all'attore era concessa un'irruenza assoluta, di strizzatine d'occhio, di buffetti e di saltelli. Dovremo dire che il gusto della folla appariva definitivamente corrotto? Forse sì, se anche ci dispiacciono i troppo gravi aggettivi, ma è certo che *Resurrectio* e *Terra Madre*, di Blasetti, e *Vele Ammainate*, di Bragaglia, furono accolte da una generale indifferenza: la *Vecchia signora* interpretata da Emma Gra-



Una scena mondana del film «Il bacio dell'arte» (foto 1) (1920). L'attore giovane alza la coppa di champagne prima di celebrare le nozze con la ricca e multiereditiera: è la sua ultima notte di scapolo! Sotto: (foto 3) una scena del film «Bacio di donna» con Lido Manetti e Lina Millefleurs. Il giovane ama la donna, ma la donna «non lo sa comprendere»: essa ha sognato un'«esistenza» ben diversa da quella ch'egli le offre: lo dicono le pallide rose che tiene contro il petto. Il giovane soffre, vorrebbe batterla, gridarle il suo disprezzo, ma l'ama, è legato a lei «coi sensi». Come si chiuderà questo «dramma d'anime»? Forse il giovane trascorrerà una notte al Tabarin, annegando il dolore nell'alcool.



Diomira Iacobini (foto 2) nel film «Il bacio dell'arte». Diomira è sorella di Maria e di Bianca ed è autentica figlia dell'arte. Nessuna attrice esordì in età più fresca della sua. Il suo primo felice successo fu «Il piccolo mozzo», poi «Demonietto», poi «Quando tramonta il sole». Non è bellissima ma ha un viso assai intelligente. I piedi e le mani dovrebbero essere un poco più piccoli. La capigliatura castana sembrava scarsa, ma nella cinecommedia «Camere separate» ha dimostrato di averla abbondantissima. Ha la linea della bellezza. Ella è portata per le produzioni brillanti, nelle quali ha dato prova di brio molto fine ed equilibrato, per quanto negli ultimi lavori sia apparsa un po' manierata». (Dal volume «Le nostre attrici» di Tito Alacci, 1919)



matica e diretta da Palermo, piacque per una diffusa lacrimosità che si ritrovò nella *Cantante dell'opera*, diretta da Malasomma, per merito di Gianfranco Giachetti, che figurava il padre di Germana Paolieri, la cantatrice.

Solo a Camerini riuscì — come sempre, in una carriera singolarmente fortunata — di accostare l'approvazione popolare all'approvazione intelligente con *Figaro e la sua gran giornata*, dove, per la prima volta, si accennava, gustosamente, ad un ottocento provinciale e dispettoso, che sarebbe poi stato ripreso, fino ad oggi, con un'ostinazione in fondo stanchevole.

1932: *La segretaria privata*, ed il suo trionfo. Le mossette, i d'spettucci, i saltelli, le moine della signorina Elsa Merlini, si incidono profondamente nel nostro costume, le ragazze imitano il suo passo saltellante, la sua pettinatura a frangetta, i suoi colletti di picchè, e per lunghi anni si insistette sopra un genere sbarazzino e sentimentale, che in *Paprika* ed in *Cercasi modella* si prolungò fino *Ai vostri ordini signora*, e, in fondo, fino all'*Ultimo ballo*, senza contare *Ginevra degli Almieri*, e *Regina di Navarra*, dove la *Segretaria privata* si riaffaccia pur sotto le corone e gli anni, per ripetere deplorabili giochi infantili.

Il comico-romantico piaceva, con facilità, alle folle domenicali, guastate dagli idilli di Alice Terry e di Myrna Loy, e si cercò, servilmente, di compiacere a queste preferenze, accrescendo la pesantezza degli scherzi, i grovigli delle situazioni, la facilità dei doppi sensi. Sembrava che si volesse evitare, a questi spettatori svogliati, ogni sforzo, ed i produttori si appagavano delle risate clamorose che salutavano la frenesia di Viarisio o la distrazione di Besozzi, mentre i giovani intellettuali venivano



Risale ai primi anni del cinema italiano la trovata di appaiare due attori giovani, in modo da formare la coppia ideale per il pubblico, quella che deve riassumere all'occhio dello spettatore tutto l'ottimismo di cui il cinema si rende sempre garante nel presentare i casi della vita a coppia. Nel 1911 si forma la prima coppia a grande successo, formata da Alberto Capozzi e Pina Menichelli. Il primo film da essi interpretato è una riduzione del popolare ed ingenuo romanzo di George Ohnet «Il romanzo di un giovane povero», realizzato da Arturo Ambrosio con il titolo «L'ultimo dei Frontignac». Accanto alla coppia giovane compare sullo schermo Antonio Gandusio, nonché la Pina Menichelli. Già le prime avvisaglie del teatro filmato, i primi vizi di tutta la successiva nostra produzione, sono facilmente ritrovabili in questo come in simili film



Le foto 1. 2. 3. mostrano tre scene del film «Reginella» girato verso il 1919, film, com'è facile capire, di soggetto napoletano. Attore giovane di questa pellicola muta è Peppino Amato, divenuto più tardi uno dei nostri più intelligenti produttori. Nella foto 1, vediamo il giovane attore in una mostra d'arte napoletana davanti a un dipinto di Irolli; egli «attende» con l'aria «tipicamente disinvolta» dei «vissuti» partenopei del tempo. Nella foto 2, contro la finestra di un castello, egli sta per cogliere il «frutto» della sua onesta passione; nella foto 3, egli offre una sigaretta alla donna che ama; donna bizzarra e civetta, che illude ogni uomo e ad ogni uomo sfugge: riuscirà il giovane a «possederla»? Mentre egli trascorre le notti nella casa di questa dispettosa «cocotte» Reginella soffre e attende: il suo cuore di onesta partenopea lascia cadere gocce vermiglie. Ma il giovane Amato saprà spezzare le catene di questo infelice amore, l'ultimo della sua esistenza di scapolo annoiato: bevute le ultime coppe di «champagne», lasciato il frac, preso a nolo, salutati gli amici gaudenti, egli ritornerà da Reginella, povera ma onesta fanciulla, e contro un cielo al tramonto, impresso su pellicola rosa, la coppia felice inizierà una nuova vita.



discutendo Cavalcanti e Chaplin, *Alietauja* e *Tabù*. Così il dissidio tra gli uni e gli altri si accresceva, il distacco appariva incolmabile, nei salotti si affermava la superiorità degli americani anche in questo (l'anche riassume le calze di seta, il whisky, i dischi di jazz), negli almanacchi letterari si discorreva di funzionalità, di astrattismo, di Man Ray e di Fischinger.

Mario Camerini con *T'amerò sempre* realizzò un buon successo, e così Goffredo Alessandrini, con *Seconda B.* dove l'ispirazione vagamente apparentata a *Ragazze in uniforme*, si giovava di un'ambientazione ariosamente spiritosa, anteguerra, e freschissima. E Alessandrini doveva darci ancora *Don Bosco*, e finalmente un nitido capolavoro, *Cavalleria*, dove la vita di un ufficiale veniva narrata a tratti ampi e sicuri con



La foto 1, mostra una scena del «Bacio di donna». La foto 2 e 3, sono tratte dal film «Il filo della vita» con Maria Iacobini (1919). Nel volume «Le nostre attrici», Tito Alacci, parlando di questa celebre attrice del nostro film muto, dice: «E' il tipo femminile più interessante della cinematografia italiana. Quand'è sullo schermo, non si direbbe che ella sia là per l'arte, o per la casa editrice, o per il pubblico: ma per ognuno di noi in particolare. Non c'è spettatore maschio che al vederla, non dica tra sé: — Ecco il mio ideale! ecco il mio amore! — Era carina anche nelle prime produzioni, ma faceva pietà per la sua magrezza. In «Come le foglie» aveva vinta la partita, e il pubblico nel vederla così trasformata se ne esaltò come se avesse esso stesso contribuito al miracolo. Pareva poi che la farfalla uscita dal bozzolo non fosse suscettibile d'altro sviluppo: invece vennero «Redenzione», «La signora Arlecchino» il «Filo della vita» e la Iacobini salì ancora, salì in bellezza, in simpatia, in confidenzialità in vari milioni di adoratori».

una scioltezza ed una sicurezza di tono che Alessandrini ha spesso ritrovato, senza mai superarle. Attori noti ed ignoti composero qui le loro apparizioni migliori, e Ferrari, Nazzari, Elisa Cegani, Silvana Jachino assecondarono perfettamente il loro regista, che nel 1938, con *Luciano Serra, pilota*, e nel 1942 con *Giarabub*, doveva dare nuova misura del suo talento focoso e riflessivamente scontato: né la sua recentissima fatica, *Noi vivi*, potrà deluderci.

Accanto al nome di Alessandrini dobbiamo porre, ancora una volta, quelli di Blasetti, che con *1860* ed *Ettore Fieramosca*, *Salvator Rosa* e *Corona di Ferro*, ha dato un indirizzo diverso, ed ammirevole, alla nostra cinematografia, e quello di Camerini, che anno per anno, pazientemente allinea, in singolari accostamenti un umorismo de-





L'ingresso di Lucio D'Ambra nel cinematografo risale al lontano 1925. Il leggiadro scrittore contrappone subito a questa produzione un genere nuovo e divertente, molto vicino al gusto e alla moda delle gaie operette, dei balletti più semplici del teatro di varietà. «Il re, le torri e gli alfieri» (foto 1) è il suo primo film, condotto abilmente su giochi di bianchi e di neri che sembrano addirittura precorrere Lubitsch. A sinistra (foto 2): una scena de «Il filo della vita» con Maria Jacobini

licato e candido, una contenuta forza consacrata alla vita di ogni giorno, una fantasia iridata ed una accanita, vigorosa disciplina. *Grandi magazzini, Baltimore, Signor Max, Romantica avventura, Promessi Sposi, Una storia d'amore.* Mario Soldati, giunto al cinema attraverso la letteratura, legato quindi ad un assunto talvolta prezioso, ha realizza-



Mario Gualfa detto Ausonia (foto 3) fra il 1910 e il 1913, prima che a detronizzarlo sorgesse Maciste, ha, nella produzione italiana, la parte del forte. Un forte, per altro, non privo di bellezza: era un numero di circo equestre, che compariva sullo schermo attonito da tutta la sua truppa di leoni. Nel primo film da lui interpretato, «Spartaco», un'attrice fu addentata da una belva. «Aiax» è un altro dei suoi famosi film



In «Fernanda» (foto 5) e ne «I figli di nessuno» (foto 6), la bruna interprete prodigava il meglio della sua arte fatta di occhiate espressive e di turbamenti, come pure nel famoso «Leopolda ferita», un film di cui basta il titolo per comprenderne il carattere. L'ultima sua interpretazione fu quella del film «Rondine» prodotto nel 1937.



A Napoli, nel 1923, sorse la «Lombardo film», per sfruttare il talento ed il nome di una delle più note attrici del nostro cinema dell'anteguerra: Leda Gys (foto 4). I suoi film ottennero per una lunga serie di anni un successo mai più veduto.

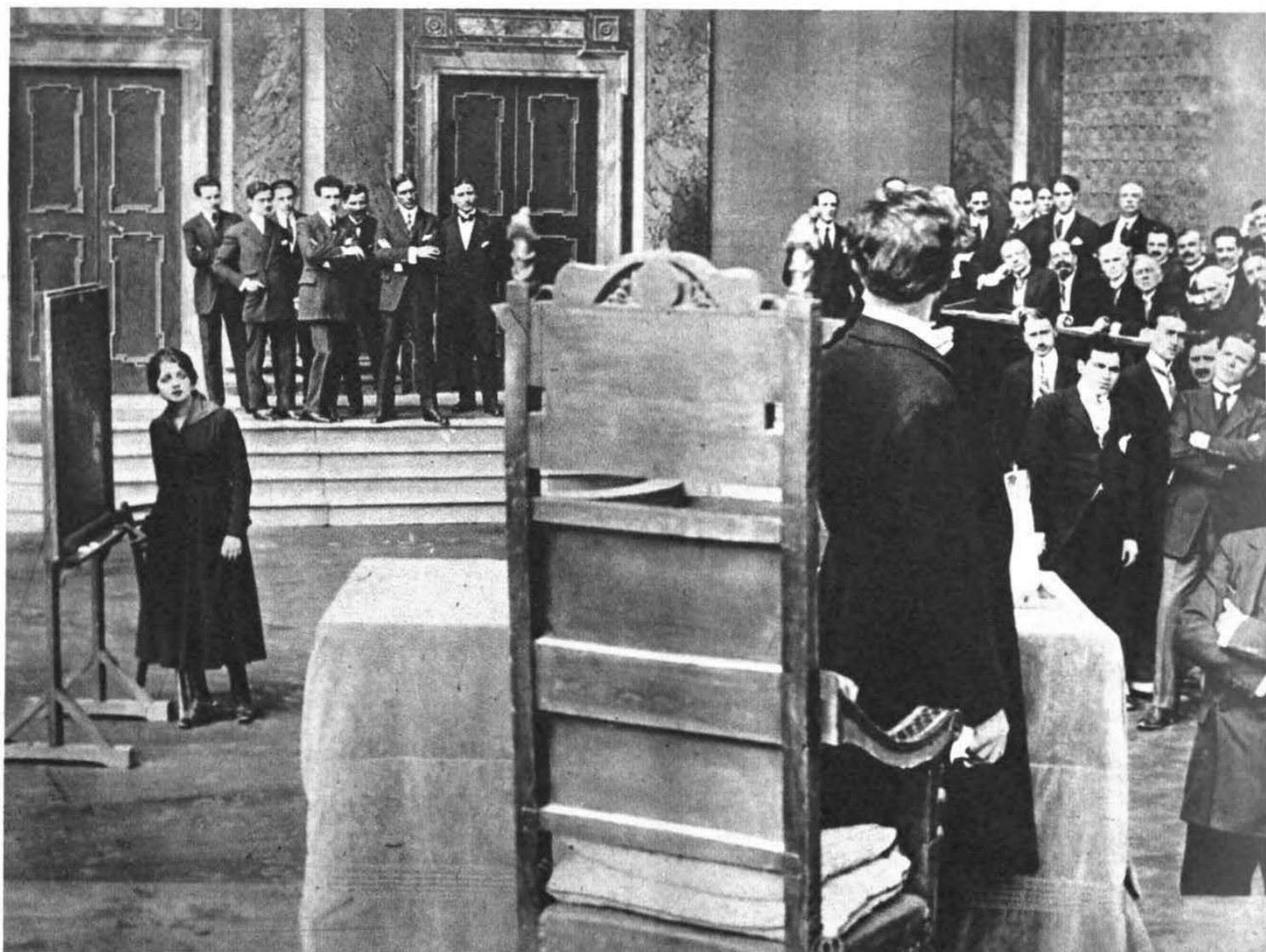
to, dopo il capriccio spiritoso di *Dora Nelson*, la malinconica ed assorta poesia di *Piccolo mondo antico*, preparando ora una *Malombra*, che ci sembra notevolissima, e tale da farci dimenticare per sempre le serpentine flessuosità dell'altra, legata al ricordo del Garibaldi di Via Pietrapiana, Chiarini, con gli allievi del Centro

Sperimentale ha dato l'eccezionale *Via delle Cinque Lune*. Genina, infine, con una serie di film garbatissimi, dove *La signorina Ciclone* figura per valore storico e *Miss Europa* per valore internazionale, è giunto ieri all'ammirevole *Alcazar*, oggi a *Bengasi*: ciò che basta a vantarne tutti i meriti. Ma avvedo ora di non aver seguito un ordine cronologico, ma piuttosto delle considerazioni di riconoscenza e di fiducia:





I cavalieri
del triangolo



Una scena del vecchio film italiano «Il filo della vita»

ciò che appare inevitabile, quando si consideri che durante gli ultimi dieci anni si sono venuti producendo da noi innumerevoli film, da staccarsi nettamente nelle categorie dei *mediocri* e degli *ottimi*, rari gli ultimi, ma sufficienti ad assicurare il nostro prestigio e la nostra speranza.

Qualche progresso è stato certo realizzato anche nei lavori di intonazione e di uso corrente: *pulizia, pulizia*, fu, difatti, per molto tempo il grido dei critici cinematografici, scandalizzati giustamente dal fatto che gli attori si ostinassero a portar la marsina verso mezzogiorno, ed a bere champagne alle corse, mentre le attrici apparivano spesso avvolte di tulle da zanzariere, recandosi in testa incredibili pagodine. Ora il grido d'allarme è stato raccolto dai registi minori, da produttori modesti, i quali, pur attraverso deplorabili errori di scaloni posti al centro delle case borghesi, di telefoni bianchi, di piscine e di incredibili feste da ballo, hanno considerevolmente rialzato il livello, diremo così, sociale, delle commedie giallo-rosa.

Dall'apparire di Isa Miranda in *Signora di tutti* (1934), è cominciato anche il divismo, dimenticato con il tramonto della Bertini: si raccolgono ora fotografie, autografi, ricordi, si inseguono attrici ed attori attraverso Piazza San Marco, durante le loro apparizioni veneziane, si discorre con passione del possibile fidanzamento di Alida Valli o di Amedeo

Nazzari. Dobbiamo dire che i divi stessi, non si sa bene se per pigrizia o per distrazione, per mitezza d'animo o per negligenza, fanno il possibile per impedire alla loro propria gloria di diventare leggendaria: vestono trascuratamente, si mostrano troppo spesso nelle trattorie romane, e discorrono per lo più di cure dimagranti, sarti, sarte, e parrucchieri. Invece i registi, rinnovando e stringendo assidui contatti con il mondo dei letterati, chiamando ad assisterli Emilio Cecchi oppure Anna Banti, rifacendosi, appena lo possono alla letteratura classica, mostrano di voler affinare ed accrescere le proprie possibilità: si veda il caso di Poggioli, che, dopo aver squisitamente disegnato una terza *Addio Giovinezza*, si accosta ora alle *Sorelle Materassi* e, sia detto a suo onore, ha saputo disimpegnarsi, senza troppo decadere, anche con *Sissignora*, romanzo ancillare.

Tuttavia, allo stesso modo che l'intelligenza italiana rivela intera la propria eleganza piuttosto nel saggio che nel romanzo, dobbiamo dire che il nostro cinematografo deve al documentario, al frammento, al ritaglio di vita vissuta le sue ispirazioni migliori, e ricordiamo il *Canale degli Angeli*, di Pasinetti, *Il pianto delle zitelle*, di Cecchi e Pozzi-Bellini, ed infine *Uomini sul fondo* e *Nata Bianca*, del comandante De Roberti dove aspetti di un'umanità vivida e patita, furono raccolti con fervido amore.

IRENE BRIN

E DOMANI?

L'EVOLUZIONE del cinema è così rapida che la maggior parte dei film invecchiano in tre stagioni, e in cinque o dieci anni sono del tutto superati. Il cinema che ha un ritardo di qualche dozzina di secoli sulle altre arti, sembra svilupparsi per direttissima: ciò ci induce a considerare le nostre opere con modestia.

Lo spirito e la tecnica di un film invecchiano: il cinema è ancora troppo imperfetto, troppo contaminato dal teatro e dalla letteratura: il suo linguaggio non ha ancora una forma duratura. Il film drammatico, travolto dalla moda nefasta degli « adattamenti », è concepito sul modello delle opere teatrali e letterarie da gente che non sa staccarsi dalla costruzione verbale. Quel che verrà a sostituirsi a tale impalcatura di fortuna, non sono in grado di dirvelo: un realizzatore di genio, un giorno ve lo mostrerà e per farmi intendere, per far comprendere quel ch'io m'aspetto dal dramma cinematografico, sono costretto a esprimermi mediante paragoni: supponete che il teatro



Scena di un film italiano del 1921.

non sia mai esistito, e che gli uomini abbiano conosciuto solo la forma letteraria del racconto. Supponete che all'improvviso un uomo trovi la formula teatrale, il mezzo di esporre un'azione attraverso le sole parole degli attori, mediante la successione di scene sintetiche, e non più secondo la sinuosità del racconto. La rivoluzione apportata da una simile

invenzione non sarebbe più grande di quella che sarà allorché nascerà il dramma cinematografico: ma questo dramma cinematografico non nascerà in un solo giorno. Il cinema è arte industriale, e nessuna concezione, nessuna « trovata » di autore ha valore se non s'appoggia su mezzi tecnici di realizzazione. Ora, dov'è la tecnica nel cinema? Come può essere modificata? Pressappoco, può essere totalmente mutata (e

ciò non può davvero rassicurarci): in effetti, basterebbe una invenzione ben sfruttata dagli industriali e ben raccolta dal cattivo gusto del pubblico perchè le speranze che noi poniamo nel cinema fossero tutte annientate. La tecnica della ripresa può essere perfezionata considerevolmente. La pellicola negativa ha progredito pochissimo dopo i fratelli Lumière; la sua sensibilità resta troppo debole, e se la migliorassimo, le convenzionali lu-



minosità delle quali abusiamo, sparirebbero. La pellicola pancromatica sensibile al rosso e al giallo che trasporta in gamme differenti di grigi, è già un miglioramento notevole. Gli obbiettivi a fuoco corto daranno allo schermo (si spera presto) un campo di vista comparabile a quello che si offre all'occhio. L'apparecchio di ripresa cesserà d'essere quel testamento impassibile che è, fissato al centro della scena come la buca del suggeritore sul

palcoscenico, e si sposterà, occhio curioso, verso tutto ciò che meriterà d'essere registrato, veduto da lui (verrà il giorno in cui si saranno fatte sparire le vibrazioni insopportabili che frequentemente sono causate dai movimenti panoramici, e la «travelling-camera»).

Non si possono enumerare né divinare tutte le variazioni che al cinema apporterà il continuo evolversi della tecnica. In effetti il

cinema non è che «divenire», per fortuna. Prima di tutto il cinema è un'industria: un «cinema puro» comparabile alla musica «pura» non merita d'esser esaminato seriamente. Il cinema è «arte o industria?» Per rispondere occorrerebbe aver già precisato il concetto di «arte». La nostra epoca invece non è affatto favorevole a queste definizioni. Un film non esiste sulla carta: il soggetto più completo e ricco, non potrà mai prevedere tutti i momenti, i particolari della sua esecuzione in opera (angolo esatto della messa a fuoco, luce, diaframma, recitazione degli attori, etc.). Un film esiste soltanto sullo schermo. E, ora, tra il cervello che concepisce e lo schermo che riflette, c'è tutta l'organizzazione industriale e le sue necessità economiche. Sembra dunque vano prevedere l'esistenza d'un «cinema puro» fin tanto che le condizioni materiali d'esistenza del cinema non saranno modificate, e fin tanto che lo spirito del pubblico non si sarà evoluto.

Tuttavia il cinema puro si annuncia già, se ne trovano frammenti in numerosi film; in effetti sembra che un frammento di film dal momento che si mostra capace di produrre una sensazione sugli spettatori, mediante l'aiuto di mezzi puramente visuali, divenga «cinema puro». Larga definizione, senza dubbio, ma sufficiente per il nostro tempo; perché la principale colpa del «realizzatore» attuale consiste nell'introdurre, per una specie di malizia, il più gran numero di temi puramente visivi in uno scenario preparato per contentare tutti. In tal modo, il valore letterario d'un soggetto è trascurabile.

* * *

I rapporti tra cinema e surrealismo sono stati ben studiati da J. Goudal su «La Revue Hebdomadaire». Porterebbe troppo lontano discutere qui le sue idee; tuttavia un punto vale la pena di essere commentato brevemente. J. Goudal scrive che «l'applicazione delle idee surrealiste al cinema sfugge alle obiezioni che si possono indirizzare al surrealismo letterario». Sia: ma altre obiezioni si presentano. Se il surrealismo ha la sua propria tecnica, anche il cinema ha la sua. Quel che m'interessa nel surrealismo, è quanto mi svela di «puro», d'extra artistico. Per tradurre in immagine la più pura concezione surrealista, bisognerà sottometterla alla tecnica cinematografica, la qual cosa, rischia di far perdere a questo «automatismo psichico puro» gran parte della sua purezza.

Per questo motivo, non posso credere che il cinema sia il miglior mezzo d'espressione surrealista. Ad ogni modo, cinema e surrealismo sono ben lontani dal restare estranei uno all'altro. Qui son d'accordo con Goudal, che sottolinea il carattere di allucinazione del cinema e l'inutilità di ogni commento logico di fronte ai fatti che presenta lo schermo. Se il cinema non può essere un mezzo perfetto di espressione per il surrealismo, resta comunque per lo spirito dello spettatore, un campo d'attività surrealista incomparabile. Il memorabile «Sherlock Holmes junior» di Buster Keaton ha dato di quel carattere del cinema una specie di critica drammatica comparabile a quello che fu per il teatro i «Sei personaggi in cerca d'autore» di Pirandello.

RENÉ CLAIR



La foto 1 mostra una scena del film «Bestrice Cenci», film che tentò di riprendere la interrotta tradizione italiana delle grandi e fortunate pellicole storiche. Ma come è sempre accaduto nella nostra cinematografia cosiddetta storica, si ripeterono gli stessi schemi di un tempo, dimenticando che da «Cabiria» in poi molte cose erano mutate. Come è facile capire da questa fotografia, il regista e il produttore hanno cercato con ogni mezzo di far «presa» sul pubblico giovandosi di quei particolari motivi che affascinano i noleggiatori; motivi che si è soliti giustificare poi, dicendo che «piacciono in provincia».



Forse il più noto regista del nostro cinema attuale è Mario Camerini, realizzatore di buoni film, dotato di sicuro intuito e di tranquillo garbo. Il film che lo rivelò fu «Rotaie» del 1929 (foto 2), pieno di sottili annotazioni di gusto esperto e tutto condotto su di un tono sobrio e modesto. Attori di questo film furono Maurizio D'Ancora e Kate von Nagy. Altre produzioni di Camerini da ricordarsi sono: «Il cappello a tre punte» (foto 3), tratto dal racconto spagnolo di Alarcon (1934), interpretato dai due De Filippo, «Batticuore», «Darò un milione» (1935) su soggetto di Cesare Zavattini e Gici Mondaini; «Ma non è una cosa seria» tratto dalla commedia di Pirandello; «Il grande appello» su soggetto dello stesso Camerini (1936); «Il signor Max» soggetto di Amleto Palermi; e la recente «Storia d'amore». Noto in tutti i film di Camerini è il gusto ironico con il quale il regista si diverte a presentare il «gran mondo», contrapponendolo al suo più particolare ambiente, che è quello di una affettuosa e bonaria media società borghese italiana.





STORIA ECONOMICA DEL CINEMA ITALIANO

IL CINEMATOGRAFO non è certamente nato con i segni caratteristici della fortuna economica e quindi del grande fasto che doveva avere. Nacque — dopo essere stato realizzato sperimentalmente nei laboratori dei Lumière — per il grande pubblico in una piccola sala, di pochissimi posti che passata la prima ondata di curiosità non fu neppure eccessivamente frequentata. La primissima produzione fu improntata a criteri di strettissima economia, quasi tutti i cortometraggi erano di carattere documentario e quelli a soggetto furono realizzati in ambienti veri e con attori di fortuna che certamente non gravavano sensibilmente sul costo di produzione. Di questa produzione economica si impadroniscono quei padroni di baracconi da fiera che sono antesignani di ogni novità purché essa possa avere una pur minima presa sul pubblico. I primi spettacoli cinematografici — che molti si ostinavano a considerare ancora « lanterna magica » — furono imboniti da uomini scamiciati e prepotenti della stessa razza di quelli che Barnum adoperava per valorizzare i suoi

Il primo film sonoro realizzato in Italia è stato quello « Canzone dell'amore » (foto 1) che doveva segnare la rinascita della nostra cinematografia. Lo ha diretto Gennaro Righelli nel 1930. Il film non era di particolare bellezza né di particolare interesse. Il sonoro vi era impiegato tutt'altro che intelligentemente. Comunque, esso riportò un certo successo, dovuto soprattutto alla curiosità del nuovo mezzo tecnico nonché, forse, alla particolare eleganza degli attori in scarpe bianche e marrone e col fazzolettino nel taschino. Maggiore importanza ha il film « La segretaria privata » (foto 2), prodotto nel 1931 per la regia di Goffredo Alessandrini. « La segretaria privata » con Elsa Merlini, segna l'inizio di tutto un genere di produzione comico-sentimentale che avrà in Italia un enorme successo.





Leda Gloria e Umberto Sacripante nel film di Carlo Campogalliani «La grande luce» (Montevergine)

fenomeni. Lo stadio di spettacolo da fiera durò però assai poco; il pubblico dimostrò subito di interessarsi tanto alla nuova invenzione che alcuni industriali pensarono di aprire delle regolari sale cinematografiche.

Aperte le sale occorreva il materiale visivo per alimentare gli spettacoli, materiale che non arrivava sempre, e mai regolarmente. Della costituzione immediata di una industria cinematografica in Italia non era il caso di parlare, si pensava che il cinematografo fosse un fenomeno di curiosità destinato a esaurirsi nel giro di pochi anni: non meritava quindi che gli venissero affidati dei capitali. La prima produzione cinematografica italiana nacque perciò come conseguenza dell'apertura delle sale e produsse limitatamente alle necessità di esse. Alberini, che aveva costruito un cinematografo cominciò a produrre dei brevi film in un teatro di fortuna ricavato in quel cortile che oggi è trasformato in Arena Esedra. Cortometraggi comici o drammatici che avevano appena un filo di trama e che spesso si giovavano gli attori che erano i rifiuti della scena di prosa. Le spese



Il regista Blasetti produce in questi ultimi anni alcuni film in cui le ambizioni artistiche possono dirsi quasi interamente raggiunte. Sono spettacoli che ricercano, oltre che il successo del pubblico, affidato alla narrazione di casi romanzeschi ed appassionanti, anche il gusto degli intellettuali. In «Salvator Rosa» (1939) (foto 2) il regista si preoccupa di raggiungere effetti pittoreschi: essi però restano sempre esteriori al dramma, che raggiunge la più intensa verità soltanto nelle scene più popolarmente movimentate. «La corona di ferro» (foto 1), film quanto mai ambizioso, narra una favola macchinosa e pesante. Nuoce a questo, come a tutti i film del Blasetti, la presenza di alcuni «pezzi di bravura» stonati con il resto delle immagini. Nella foto 2: Gino Cervi e Pietro Pastore in «Salvator Rosa».

più rilevanti erano quelle della pellicola: un cortometraggio poteva costare complessivamente dalle dieci alle quindicimila lire. Il suo sfruttamento economico era assai diverso da quello attuale: l'industriale in possesso del negativo stampava delle copie che venivano vendute, colui che entrava in possesso della copia aveva diritto di sfruttarla fino a consumazione o di rivenderla ad un altro proprietario di sale. Il reddito del film per il produttore non era perciò a scadenza così lunga come oggi: nel giro di pochi mesi egli riusciva a realizzare capitale impiegato e guadagni. In conseguenza di questo metodo i film continuavano a girare nelle condizioni peggiori: spezzati, graffiati, scoloriti, mancanti talvolta di qualche pezzo; i proprietari di cinema cittadini vendevano alla provincia le copie che consideravano inservibili ed esse continuavano a girare fino a completa consumazione.



Anche qualche film di corrente produzione riesce ormai a raggiungere un grado abbastanza elevato di dignità. Tale il caso di «Addio giovinezza!» dalla commedia di Nino Oxilia e di «La maestrina» di F. M. Poggioli

tentativi che furono accolti dal consenso del grande pubblico, si inaugurò la formula del film fastoso. Film storico, per lo più, che soltanto in esso si poteva abbondare in personaggi e sbizzarrirsi in costruzioni e costumi. Il colpo decisivo fu dato dalla Guazzoni Film che realizzava esclusivamente soggetti di ambiente romano antico e che profondeva in essi cifre che apparirebbero rilevanti anche oggi. Un buon film storico a quell'epoca poteva costare dal milione e mezzo ai due, cioè la cifra media della produzione commerciale attuale.

E' vero che a fianco di questa produzione di eccezione, che era però quella che creava le condizioni favorevoli al film italiano sui mercati stranieri, prosperava una larghissima produzione commerciale il cui costo era assai più basso e che godeva, praticamente dello stesso circuito

Un film come «Cavalleria» di Alessandrini (1937) è rimasto celebre negli annali della nostra ultima produzione. Esso è sicuramente il miglior film del regista, e neppure si dimostra privo di una certa grazia nella ricostruzione dell'ambiente ottocentesco.

Per molti anni non si produssero altro che cortometraggi, cominciarono a nascere delle regolari ed accreditate società di produzione con capitali talvolta ingenti ma che non si avventuravano in imprese superiori a quei film di trecento metri che gli abili «metteur en scene» dell'epoca realizzavano in poco più di una settimana. Il primo film a lungo metraggio se non erriamo, fu realizzato dalla vecchia Cines, alla cui testa era il barone Fassini, e fu diretto da un giovane ambizioso: Enrico Guazzoni. Con la produzione dei film a lungo metraggio cominciò ad evolversi la formula industriale: il cinematografo italiano cominciava ad avviarsi a quel gigantismo economico che doveva far di lui il trionfatore di tutti i mercati. Dopo i primi timidi tentativi di messa in scena lussuosa,





Il regista Mario Soldati (col basco) nella parte di un gendarme durante la lavorazione del film « Piccolo mondo antico »



Erede della felice tecnica di Camerini, Mario Soldati è il primo giovane regista che abbia tentato di liberarsi dalla retorica di una cinematografia fatta di poveri espedienti e di estrema faciloneria: egli è riuscito ad affrontare il film in costume conservando nel racconto un linguaggio moderno. Il suo film « Piccolo mondo antico » è uno dei migliori film italiani di questi ultimi anni. Il nuovo film da lui diretto: « Malombra » (foto 1, 2 e 3), è sulla stessa linea di quello precedente ma con una maggior cura dei caratteri psicologici dei personaggi ed un più intenso ritmo narrativo, che riescono a vincere le troppo vaste difficoltà del soggetto

di rendimento. Con la produzione di questo tipo di film arricchirono rapidamente alcuni produttori che si gettarono decisa mente a far denari: altri invece che ebbero la pretesa di far dell'arte rimasero invischiati in una rete di spese sempre maggiori. Vedremo quali effetti doveva produrre.

I criteri industriali della produzione non sembravano ancora molto precisi e — per d'sgrazia — non lo furono mai. Una delle caratteristiche della prima produzione cinematografica era che non si faceva la concorrenza tentando di fare film migliori ma piuttosto realizzando gli stessi film. Non appena una casa cinematografica annunciava, poniamo, una « Signora dalle camelie » immediatamente la casa concorrente ne poneva in cantiere un'altra. Quali risultati economici si ottenessero con questo sistema non sappiamo immaginare.

Non a caso abbiamo citato la « Signora dalle camelie » poichè



Isa Miranda in « Malombra »



esso fu oggetto di una vertenza fra la *Caesar* e la *Tiber*, rievocata da Francesco Soro, nel suo volume « Splendori e miserie del cinema »:

« La *Caesar* film, nei primi mesi del 1915 prepara e lancia, con larga pubblicità, un film di notevole importanza, tratto dal romanzo di Alessandro Dumas figlio. « La Signora dalle camelie », protagonista Francesca Bertini.

« La *Tiber* film allestisce a sua volta e lancia con non meno larga pubblicità un film, pure tratto dal dramma dumasiano e dal titolo identico. Protagonista un'altra diva dell'epoca Hesperia. Le due edizioni vengono presentate al pubblico contemporaneamente: quella della *Caesar* al cinema Moderno, quella della *Tiber* al Modernissimo di Roma.

« Conviene dire che entrambi gli editori, nel fabbricare il film,



«Giacomo l'idealista» (foto 1, 2) è il primo film diretto dal giovane Lattuada: la vicenda si svolge in Lombardia ed è narrata con straordinaria cura di particolari ed un eccellenza di verità rari nei film italiani; la fotografia, senza cadere nel pittoresco ottocentesco, è splendida, ed in alcuni esterni crea da sé sola un clima di poesia raggiunto da pochi film stranieri. Con questa pellicola la cinematografia italiana si stacca dai vecchi schemi e raggiunge finalmente una sua fisionomia. Sotto: Assia Noris in una scena di «Un colpo di pistola», che può definirsi, nonostante i suoi difetti il miglior film italiano fatto fino ad oggi. Attori che noi sivevamo già definiti mediocri, sotto la guida del giovane Castellani, riescono a fare dimenticare il loro passato di «gigioni»; e non è questo un merito trascurabile per un regista al suo primo film

non si erano preoccupati di sapere se l'opera fosse o meno tutelata dal diritto d'autore a favore degli eredi Dumas: essendosi anzi, entrambi convinti che l'opera fosse di dominio pubblico; perchè da molti anni veniva liberamente, come romanzo pubblicata e come dramma, rappresenta in Italia, senza pagare alcun corrispettivo all'autore ed ai suoi eredi ».

Da tutta questa questione venne fuori una complicata causa che non abbiamo alcun interesse a rievocare. Ci è bastato l'episodio per stabilire quanto ancora traballanti fossero i criteri economici che sovraintendevano alla produzione.

L'industria cinematografica italiana di allora fu troppo fortunata per avere il tempo di farsi le ossa. Avendo trovato facilissima la vita dell'affermazione era naturale che nessuno si





I registi giovani sembrano essere la più sicura promessa della nostra cinematografia. Qualcuno di essi si è già imposto alla loro prima produzione. Tale è il caso di Renato Castellani che con «Un colpo di pistola» (foto 1), su soggetto tratto da un racconto di Puskin, ha realizzato un film dove la cura e il gusto esemplare di ogni inquadratura, la compostezza e la caratterizzazione di ogni scena mostrano la sua sicura tecnica e il suo garbo

preoccupasse soverchiamente di quello che poteva essere l'avvenire che soltanto ad esser molto pessimisti si poteva veder un po' oscurato. Se avesse dovuto far le prime armi contro una concorrente più forte, come avvenne all'industria americana, la nostra cinematografia avrebbe adoperato mezzi tali da insediarsi permanentemente al primo posto nella graduatoria mondiale. Avvenne invece tutto l'opposto, gli altissimi incassi condussero ai guadagni proporzionalmente ancora più alti: attori e registi pretesero delle paghe sempre più alte, gli allestimenti scenici divennero sempre più dispendiosi, e quindi il costo di produzione si trovò ad essere, nel totale, superiore a quello che il medio mercato poteva consentire.

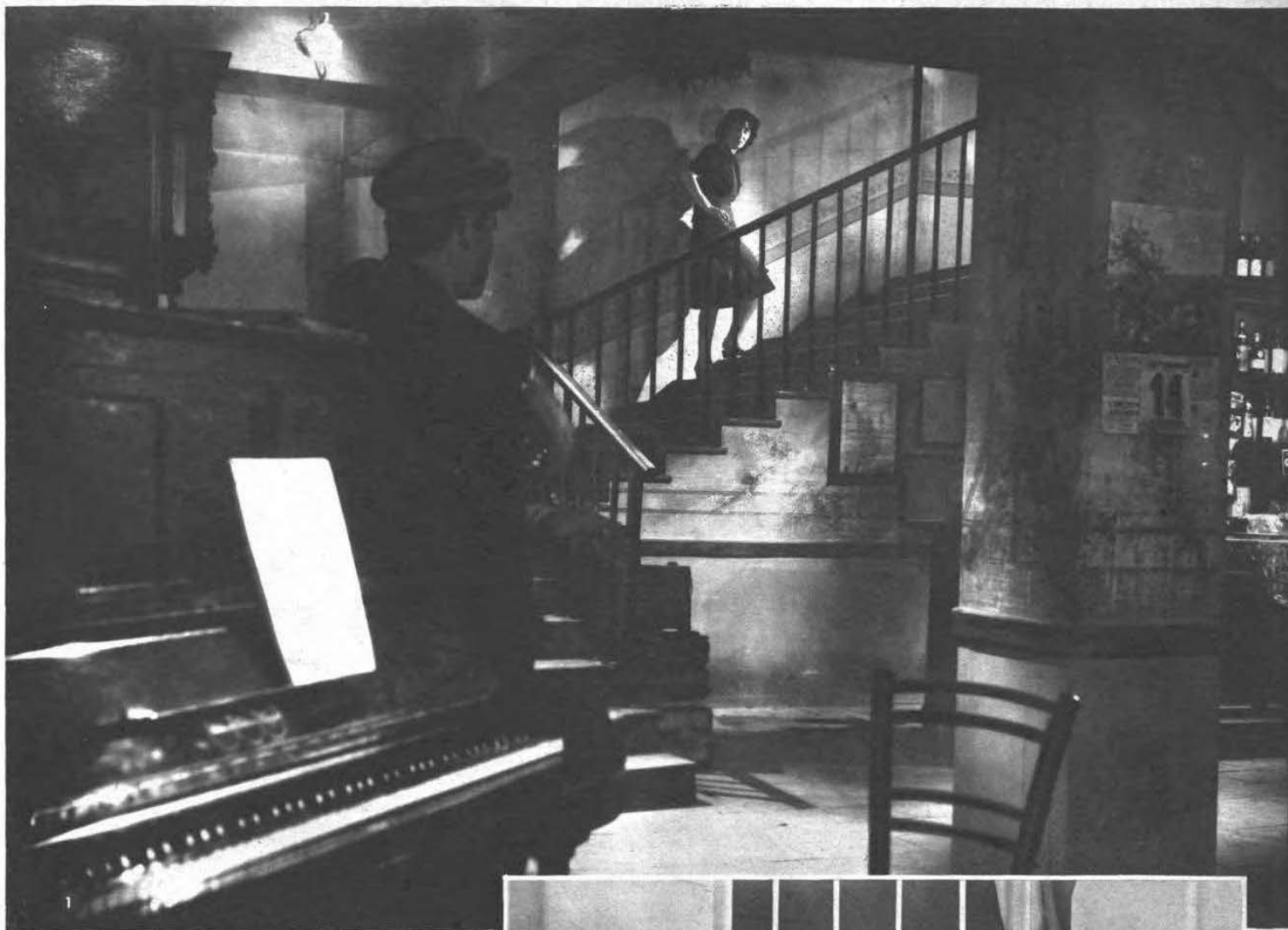
Coloro che si meravigliano dell'entità dei compensi che ricevono attualmente gli attori cinematografici non dovranno più stupirsi quando conosceranno la carriera finanziaria di una diva del muto. Francesca Bertini scritturata nel 1914 dalla *Tiber* per duemila lire al mese, compenso in cui erano incluse le spese di vestiario, tre anni dopo, nel 1917, stipulò un contratto con la *Caesar* per cui percepiva duecentomila lire per il film *I sette peccati*



Una scena della «Maestrina» con Maria Denis (foto 2). A sinistra: una scena di «Addio giovinezza!», diretto da F. M. Poggioli



in sette episodi. Verso la fine dello stesso anno essa stipulava un altro contratto per due anni durante i quali avrebbe percepito complessivamente seicentomila lire con l'obbligo di interpretare sei film l'anno, per ogni film in più avrebbe percepito un ulteriore compenso di cinquantamila lire... Ma le fortune economiche non si fermano a tanto: un anno dopo la *Caesar* fu assorbita dalla Unione Cinematografica Italiana e la Bertini stipulò con la nuova formazione un contratto per otto film in un anno per il compenso complessivo di due milioni. Questa paga astronomica fu eguagliata dai guadagni di Emilio Ghione che è stato forse l'attore italiano che ha guadagnato di più.



Il regista Ottorino Visconti ha diretto, basandosi sulle sue esperienze del cinema verista francese degli ultimi anni, «Osessione» (foto 1, 2), film che minaccia di offuscare la gloria delle nostre migliori pellicole

Per sua confessione egli giunse a guadagnare oltre centomila lire al mese e questo per un periodo piuttosto lungo. E finì, ucciso dalla fame e dagli stenti, in un ospedale di Torino.

Il contratto citato di Francesca Bertini faceva parte del gruppo di impegni favolosi assunti dalla Unione Cinematografica Italiana alla sua costituzione. Con il concorso di tre Banche, la Commerciale, la Banca di Sconto e il Credito Industriale delle Tre Venezie detta



A sinistra: una scena di «Via delle cinque lune», di Luigi Chiarini



casa iniziò la sua attività con un capitale di trenta milioni che fu rapidamente elevato a 50, 60, e 75 milioni. La U.C.I. raggruppò tutte le principali case cinematografiche italiane ed in regime di quasi monopolio si dispose a rifornire il mercato italiano. Per qualche tempo le cose andarono bene, ma la concorrenza dei film americani si faceva sempre più pressante e pericolosa e la U.C.I. era per di più invischinata in una rete di alti costi che non potevano permetterle di far della concorrenza sul terreno dei prezzi. Il risultato fu una delle più colossali crisi della storia dell'industria italiana. L'intera società fu messa in liquidazione. Stefano Pittaluga acquistò i teatri della U.C.I. e attese, pagando il costo dei teatri col reddito che derivava dalla gestione delle sale cinematografiche. Nel 1930 Pittaluga trasformò i teatri, che avevano preso il nome di «Cines». Era il principio della rinascita cinematografica.

UMBERTO DE FRANCIS



SOMMARIO DELLA STORIA DEL CINEMA

1895: forse è in causa di una data di nascita tanto precisa che non riusciamo ad assegnare alla cinematografia la qualifica di arte. Uno stato civile ben definito non si addice ad avventure umane così straordinarie come l'avvento di nuove muse. E non importa che, ormai, quella data e quegli anni abbiano acquistato un sapore quasi magico e leggendario, di tempo definitivamente perduto: il primo Paul Morand, l'alleanza franco-russa, i romanzi malinconici di Pierre Loti, il ciclista Desgrange, Boldini, le pallide fotografie della nebulosa famiglia dello Zar, gli operai socialisti con i baffi, le brache larghe e il berretto a visiera. Sono tempi di leggenda, ma pur sempre troppo documentati. Lo stesso cinematografo, alla sua nascita, ha purtroppo pensato a lasciarcene le testimonianze. Gli è mancata l'accortezza di staccarsi dal tempo. I primissimi film presentati pubblicamente nel sotterraneo del Gran Café al Boulevard des Capucines, di diciassette metri di lunghezza, mostrano appunto *La sortie des usines*, *l'Arrivée du train en gare de la Ciotat*, *La Rue de la République a Lione*. Il fatto è che qualche anno prima, con esatta contemporaneità da una parte all'altra dell'Atlantico, un'altra conquista ed un

Georges Méliès è l'inventore del trucco cinematografico, visto come trasposizione sullo schermo dei metodi usati dai prestigiatori sulle tavole dei varietà. Egli può essere considerato il primo regista del cinema, capace di immaginare e realizzare un nuovo tipo di spettacolo fantastico, che sta fra il balletto e la farsa





I soggetti di Méliès sono i più fantastici e divertenti, associati tutti alla fantasia romantica di Giulio Verne o alla curiosità di lontani paesi. Ecco una scena di «Terremoto» (foto 1), una de «La conquista del Polo» (foto 2) e una di «Carmen» (foto 3), nelle quali appaiono evidenti le doti di fantasia del regista e dello scenografo.



Una scena del film francese «Fantomas» diretto da Louis Feuillade verso il 1914; una delle prime pellicole di soggetto poliziesco del film muto. La trama, di questo come di tutti i film avventurosi del tempo, è molto ingenua: è un succedersi di colpi di scena, di salti dalle finestre dei terzi piani, di uomini mascherati, di donne imbavagliate e di pugnali che mani invisibili tendono da dietro pesanti corline

altra gioia si erano aggiunte all'ottimistico bagaglio dei progressisti figli del secolo. I fratelli Luigi ed Augusto Lumiere, in Francia, coordinando una serie di piccole invenzioni fra le quali, per il suo curioso nome, ricorderemo il «fucile fotografico» di Etienne Marey e Thomas Armat, Jenkins ed Edison, in America, riuscivano a porre in movimento le immagini già così stupefacentemente perfette della fotografia. Lo sfruttamento commerciale della invenzione cominciava immediatamente, sia nel vecchio che nel nuovo mondo. In



Francia era l'intera parentela dei Lumière a dedicarsi alla buona riuscita della azienda familiare: si vedevano i cognati e gli zii dell'inventore posare, con i baffi finti, nei primi film a soggetto, la graziosa madama Lumière fare pubblicità, tenendo in grembo la figlioletta, alla Fosfatina Fallières, quella della famosa vignetta che appariva su tutti i giornali dell'epoca: una gigantesca zuppiera sulla quale ragazzi ben vestiti si arrampicavano per gustare il sano nutrimento. In America, vinte le prime riluttanze degli spettatori ad entrare in una sala buia (sembra che la maggior parte degli americani pensasse subito che il cinematografo non fosse altro che un trucco a favore dei *pickpockets*), già si iniziava il preludio alla babilonia di Hollywood. Del resto, già alle origini, proprio in quegli anni fra il '95 e l'inizio del nuovo secolo, si possono ritrovare tutte le premesse, le anticipazioni e gli orientamenti del nuovo gusto: Pathé-Nathan, le combinazioni industriali di piccoli ebrei come Marcus Loew, Zukor e Carl Laemmle, i film ingenui e fantastici, veramente di avanguardia, di un artista prestigiatore come Méliès (*Voyage dans la Lune, Deux cent mille lieues sous les mers, Les quatre cents*



Con «I misteri di Parigi» (foto 1 e 2) si inizia la moda del film a episodi destinati a tener desto l'interesse per più sere di seguito. E' l'epoca in cui i film terminano con la didascalia: «Arrivederci e grazie». «I misteri di Parigi» sono la granguignolesca e misteriosa descrizione della famosa vita che si svolgerebbe nelle cloache parigine. Il cinema, già dall'inizio, si riattacca al gusto per l'Hugo defetore con la prima riduzione per lo schermo dei «Miserabili» (foto 3) (H. Fescourt, 1924). Con «I misteri di Parigi» il film francese definisce quel suo carattere cupo, quei suoi interni poveri e squallidi, quella sua tipica fotografia fatta di penombre, che più tardi, grazie a Feyder con «Teresa Raquin», diventeranno il segreto e lo stile di tutta la produzione francese



coups du Diable), il film di propaganda politica (*Abbasso la Spagna*, prodotto in occasione della guerra ispano-americana del '97), quello religioso (*La Passione di Oberammergau* girata in Europa da americani nel '99), quello turistico (*Donogoo-Tonka*, sulla vita e i paesaggi dell'Alaska), quello criminale (*Histoire d'un crime*, *Les Dessous de Paris*, *The Great Train Robbery*: dal 1900 al 1906). In quegli anni felici si ritrovano persino certi curiosi aspetti che a prima vista sembrerebbero essere propri del solo cinema odierno, italiano o straniero che sia: un pompiere di Kansas City che fa un mucchio di denaro trasformandosi in produttore cinematografico.

Ma del resto, la storia della fortuna del cinematografo potrebbe essere meravigliosamente utile ad un economista che volesse esemplificare una teoria del potere dispotico che i produttori di merci hanno, di determinare, insieme con l'offerta di beni, anche il gusto dei consumatori e quindi la stessa domanda. Il cinematografo, in effetti, sotto la spinta reclamistica dei suoi produttori, che in esso facevano e fanno buoni affari, è passato da una posizione di divertimento, di *per-finire*, di « bisogno sussidiario », come lo avrebbe classificato un qualche allievo della scuola austriaca, a quella di « bisogno primario », essenziale, ineliminabile di una grande porzione di umanità. E, in conseguenza, ecco spostamenti di ricchezze, di redditi, di ofelimità: ci sarebbe da scrivere

(Foto 1 e 2) Scene del film « Napoleone » diretto da Abel Gance verso il 1925: il gusto illustrativo ed oleografico di Abel Gance raggiunse in questo film il suo massimo splendore. La foto n. 3, è tolta dal film « Carmen » con Raquel Meller, diretto da Feyder verso il 1926.





«Un cappello di paglia
di Firenze».

un trattato di economia pura soltanto basandosi sulle conseguenze sociali e finanziarie del sorgere della decima Musa. È curioso, ma esistono indubbiamente dei saldi legami fra il cinematografo e il complesso e faticoso mondo economico e sociale di oggi: basti pensare alle parole di Lenin, per il quale il cinematografo era l'arte più importante per il suo paese, nonché a che cosa rappresenti oggi l'industria del film in America, vero campo sperimentale di una nuova tecnica sociale e produttiva, e cioè di una organizzazione politica a base tecnocratica, con complicazioni scientifiche riguardanti l'organizzazione del lavoro, prendenti spunto da una complicata situazione storico-sociale californiana, dalla influenza degli emigrati europei, dall'atteggiamento di un gruppo di attori che tentano porre il loro gioco scenico al servizio di un principio politico. Ma forse il cinematografo, in questi corruschi anni, si è cambiato. Esso è entrato ormai a far parte della organizzazione della nostra complessa vita sociale, un anello di una catena con termini molto seri ed impegnativi. Per tornare al primo discorso, non sappiamo bene se esso sia mai stato un'arte. Certo è che noi lo conosciamo come un'arma. Anche se muniti di tutte le vecchie pezze di appoggio, ci riesce sempre difficile giudicarlo allo stato puro, staccato, privo di interessi differenti da quello di presentare una serie di immagini con un senso umano. Per noi il cinematografo, anche nei suoi documenti più lontani — quelli che dovrebbero sembrarci i più puri — è sempre e soltanto l'espressione di una civiltà e di una società, e quindi di una idea sociale, o per lo meno un indice rivelatore, anche se involontario, di idee, mentalità e fatti aventi un grosso peso sulla realtà della nostra esistenza quotidiana.

* * *

Ma certamente il cinema dell'anteguerra, per quanto ambizioso fosse, era pur sempre cosa più tranquilla e serena che non quello dei nostri giorni. Nel 1901 Carlo Pathé stabiliva la formula: « Il cinema sarà il teatro, il giornale, la scuola di domani ». Per avviarsi su questa strada, si cominciavano a costruire i nuovi *studios*, fino ad allora chiamati democraticamente « teatri di posa », a sostituire al cartone e alla tela iuta delle prime scenografie delle costruzioni più solide e durature. Poco



La foto 1 mostra una scena del film di René Clair « Un cappello di paglia di Firenze » girato verso il 1927. La foto 2 mostra un particolare della stessa scena. Il film, interpretato da Olga Tschekova e Albert Préjean, è tratto dalla celebre commedia di Labiche e Michel; un cappello di paglia serve da filo conduttore della vicenda che si svolge nella Parigi fine secolo. Ma il regista crea, sulla traccia della commedia, un mondo tutto suo, degli indimenticabili personaggi, come Paul Olivier col cornetto acustico e Jim Gérald con le scarpe strette, delle spiritose invenzioni, come la quadriglia provinciale messa in contrasto di montaggio con le terribili visioni del protagonista. Si affaccia nel film lo scaltro gusto e il sottile umorismo di René Clair.

alla volta la lunghezza media di un film passava da 700 a 1500 metri: i produttori non erano più fotografi falliti, né giravano con i loro trespoli per le campagne e le baracche della periferia, ma ricevevano ormai nei loro sacrali attrici celebri e i loro amici deputati, letterati e scrittori. Il film diveniva una macchina sempre più complessa, con un sottofondo



Uno dei film minori e più brevi di Clair ci assicura di come il regista-cinematografico possa riuscire ad ottenere tutto ciò che vuole usando solo mezzi strettamente cinematografici. Ne « I due timidi » (foto 1, 2), i mezzi tecnici diventano strumento strettamente connesso al racconto cinematografico, e cioè a quella tecnica narrativa che non si può valere dei metodi letterari, ma che deve limitarsi a presenziare la trama per i suoi sommi capi, nei momenti più evidenti e nei punti estremi dell'azione. Forse, in questo film, il gioco del montaggio e le trovate tecniche sono eccessive, ma di queste manchevolezze o esagerazioni ci ripaga la delicatezza della famosa scena d'amore in campagna che inaugura nella cinematografia una nuova maniera satirica-sentimentale che non concede troppa autorità né alla satira né al sentimento giocando ora sull'una ora sull'altra. Maniera tipica di René Clair, che lascia spesso il pubblico perplesso, perché incapace di seguire il regista in questo giuoco divertente e bizzarro.

scritto, anzi, letterario, delle scene predisposte e definite, bisognoso delle cure e dell'attenzione di molte persone. Il primo film in questo senso moderno è probabilmente quell'*Assassino del Duca di Guisa* presentato a Parigi il 17 novembre del 1903. Esso segna una data importante nella storia del cinema anche per un'altra ragione. Contemporaneamente all'organizzazione dello spettacolo, si evolveva anche il pubblico. Che bella serata nella piccola Sala Carras! Il cinematografo era accolto nella buona società. Ma tutto si evolveva nello stesso tempo. La concorrenza di Gaumont e Co. contro Pathé-Nathan inaugurava l'era della conquista del gran pubblico. Il fenomeno attore ha pure inizio negli anni immediatamente precedenti la grande guerra. Anzi, quello degli





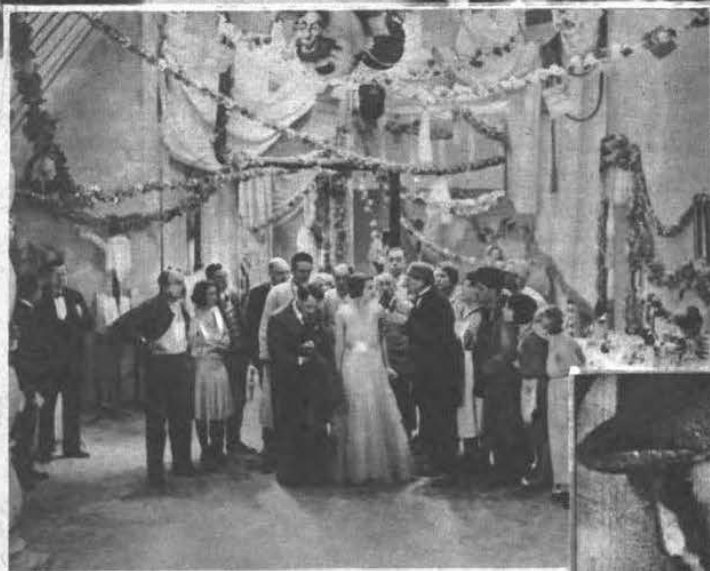
attori è il problema che si presenta più presto e più assillantemente per la produzione cinematografica di tutti i paesi. Tutte le storie del cinema fino ad ora scritte si trovano d'accordo nel deprecare il vecchio attore del film anteguerra, il guizzo frenetico e mal truccato, con l'occhio continuamente fuggente verso la macchina da presa, con la costante preoccupazione di mettersi in faccia all'obiettivo, come se si trattasse di una ribalta di teatro. Eppure quegli attori dai grandi gesti, quelle truccature *bonhomme*, non dispiacciono affatto. In un certo senso, anzi, quegli attori sono veramente grandi, anche se il loro sforzo di adeguarsi al nuovo mezzo espressivo rimanga sempre tutto esteriore, anche se non riescano mai ad andare più in là di quella comica esasperazione di atteggiamenti scolastici e tradizionali che compare, in ogni campo, agli inizi di ogni nuovo esperimento, almeno fino a quando non sorga colui che imponga il problema e lo risolva in nuovi termini. Il corifeo della recitazione cinematografica, indub-

biamente, è Max Linder. Egli, anzitutto, risolve il problema economico dell'attore. Prima di lui, uomini e donne che «facevano del cinema» erano pagati su una media di 20 franchi per ogni loro prestazione, né ricevevano alcun contratto. Nel 1909 Linder pone come condizione per lavorare con Pathé un contratto di tre anni, a 150 mila franchi all'anno. E, quindi, egli stesso inventa il personaggio cinematografico, quello che non può esistere in nessun altro luogo che sullo schermo. Non più il trucco forzato, gli occhi esageratamente b'istrati e la smorfia pagliacesca. Max Linder si veste correttamente, porta un cilindro nero elegantissimo, si muove poco. Egli mette a fuoco tutto il vecchio armamentario comico del film francese, di Rigadin, di Bout-de-Zan, di Léonce Peret: le cadute, gli inseguimenti, le situazioni. E le aggiusta con la facilità del comico «aristocratico». Un



Le fortune del film avanguardista sono tutte legate al successo di curiosità riportato da «Entr'acte» (1924), (foto 3, 4, 5, 6) uno dei primissimi film di René Clair. In esso, seguendo un sottilissimo gioco di associazioni di idee e di immagini, si racconta la storia di un funerale mal riuscito, in cui il carro corre troppo e che si risolve con l'uscita di un piccolo prestigiatore dalla bara. Il film si ispira a certi motivi delle commedie americane, in particolare a quelle di Buster Keaton, ma il regista francese di suo vi aggiunge una maggiore malizia, un senso di satira sociale e un gusto letterario ignoto agli americani. René Clair è il primo regista, si può dire, che sa giovare delle varie esperienze e dei vari tentativi letterari e artistici del dopoguerra, rimasti fino allora ignoti alla cinematografia.

genere per ora nuovo, e che in Francia avrà fortuna. La grande ricerca del cinematografo, per allora, è quella della verità: realismo negli attori, nella messa in scena e nei soggetti è la parola d'ordine. Per arredare il palazzo di *Maria Tudor* si cercano mobili autentici dell'epoca. *Germinal* di Zola si gira in una



(Sopra e a destra) Due scene del « Milione » di René Clair.

vera miniera. *L'Assassinio del Duca di Enghien* si ricostruisce proprio a Vincennes. La porta che Maria Antonietta apre nel *Cavaliere della Maschera Rossa* per entrare in prigione è l'autentica porta che chiudeva il Tempio. E' naturale che i film cominciassero a costare cari. Dal *Cristoforo Colombo* di Gerard Bourgeois, per il quale furono mobilitate 40 mila persone e che vide scene di massa con 5 mila figuranti, il primo film che costasse più di un milione, le cifre continuano a crescere vertiginosamente. Si affittano 300 costumi per *Maria Tudor*, 700 per *Patrie*. L'incendio di Roma per *Nerone* e *Agrippina* costa 30 mila franchi, 600 mila franchi costano le comparse orientali fatte venire appo-

Nel film « A noi la libertà! » (qui sopra), René Clair passa da una satira contro la piccola borghesia del suo paese, satira fino a qui contenuta su di un piano di sentimentale e nostalgico buonumore, ad un'acre polemica contro il mondo della grossa borghesia, degli industriali, dei padroni rammolliti delle grandi officine, delle loro mantenute, degli artisti che li sfruttano. Il film è stato scritto, sceneggiato e diretto dallo stesso Clair. Ecco il regista mentre dirige una scena del banchetto a casa dell'arricchito ex-galeotto. Nel « Milione » (girato verso il 1931) foto 1, 2, tratto da una operetta di G. Berr e M. Guillemand, René Clair si avvicina al « vaudeville » pur conservando i temi a lui cari della satira contro il mondo dei piccoli borghesi risparmiatori. La parodia del melodramma è tessuta in questo film con una comicità irresistibile e con un gusto del tutto nuovo.



sitamente dalla Palestina per *De la Crèche a la Croix*, l'ultimo film religioso girato in Europa prima del veto di Pio X. Gli attori, dal canto loro, come già abbiamo visto, cominciano a farsi pagare bene. Cecilia Loftus, in America, già guadagna 10 mila franchi per settimana. Cécile Sorel riceve 800 franchi al giorno da Pathé, Sarah Bernhard 1800. Lina Cavalieri guadagna un milione interpretando a Chicago la *Storia di Manon Lescaut*. Per riprodurre, nel film *Atlantic*, la catastrofe del *Titanic*, si costruisce un piroscafo lungo 300 metri, con un equipaggio di 200 uomini e 500 comparse a bordo, e lo si affonda sul serio in alto mare. Al gusto per il realismo succede quello per il gigantesco, il terrificante, il colossale. Si comprende il grande successo riportato, fra le prime «Actualités», dal documentario sul terremoto di Mes-



La foto 1 è una scena dei «Tetti di Parigi», le 2 e 3 del «14 Luglio». La stessa vena umoristica, sullo sfondo della vecchia Parigi, accomuna i due film di Clair «Sotto i tetti di Parigi» (1930) e «14 Luglio» (1933). Sono film che narrano le vicende domenicali, allegre o dolcemente tristi, dei piccoli borghesi della metropoli: autisti di piazza, sartine, pensionati. «Sotto i tetti di Parigi» è stato il primo film sonoro del regista francese. Con esso René Clair, abbandonando gli esperimenti di avanguardia, si è imposto come uno dei più intelligenti registi. E' il film che lo ha fatto conoscere in America e che gli è valsa la chiamata per dirigere «Il fantasma galante». Il «14 Luglio» è forse ancor più riuscito del precedente. L'umorismo di Clair, in questo film, non è più che un velo brillantissimo per coprire una profonda analisi psicologica. Si ricordi, per tutto, la famiglia borghese che ogni tanto attraversa la scena con il solo compito di mostrarci il variare delle stagioni attraverso i suoi abiti tutti bianchi d'estate e tutti neri d'inverno. Dopo questa fortunata pellicola è stato un dilagare di film ispirati a René Clair, e perfino in America Robert Mamoulian si giovò in «Amami stanotte» di certi spunti del regista francese, ripresi poi, con scarso effetto, da molti nostri direttori i quali spesso credono, che basti prendere un motivo celebre e trasportarlo in un diverso ambiente per avere successo.

sina: «Le film arrache des larmes tellement il est émouvant... Messine- Reggio! découvertes des cadavres! les blessés! les marins russes! les ruines!... Tableaux terrifiants! Le sauvetage!... 687 copies vendues en deux jours!», e poi: «Après trois jours sous les décombres... Embarquement des blessés... La nuit sur le charnier humain! La bruyette des mortes... La fosse aux cadavres!».

Altre cose grosse accadono intanto nel mondo del cinema. Compaiono i primi pompieri dello spettacolo, Abel Gance fa le sue prime prove e Chaplin, lanciato da Mac Sennet, debutta sullo



Sopra una scena del film di René Clair girato in America. «Il fantasma galante» nel 1936, tratto da una novella di Erich Keown: è la storia di un fantasma che ogni notte deve apparire in un castello in Scozia. Un milionario acquista il castello e lo trasporta pietra su pietra in America, dove accadono bizzarre avventure.

schermo. In America, Mary Pickford si affaccia alla celebrità con il suo sorriso da «fidanzata del mondo», i produttori emigrano in California, sorgono gli astri «indipendenti» di Zukor (Paramount) e Lasky. Ormai, nel 1914, l'industria del cinema si calcola tenga impegnati per lo meno 12 miliardi ed occupi il terzo posto, prima del grano e del carbone, nel commercio internazionale. Soltanto in Francia, gli incassi sono di 16 milioni, di 9 nella sola Parigi. Il 90 per cento della produzione di tutto il mondo è francese, ma presto accanto ad essa si affermano quelle di altre nazioni. Prima fra le altre, la produzione italiana. Nel 1908 si era riorganizzata la «Ambrosio film», fino ad allora produttrice di piccole commedie. La «Ambrosio», insieme con la «Pasquali», la



Cavalcanti è uno dei primi registi francesi cosiddetti d'avanguardia; il suo film più riuscito fu «En rade» (foto 1) (1937) di soggetto marinaresco, che si svolge nei bar di un porto e sul molo della costa bretonne. La foto 2, mostra una scena di un altro film marinaro, il «Fortunale sulla scogliera» girato da Dupont verso il 1931 con gli attori Conrad Weidt e Henrich George. L'originalità di questo film consiste nel far svolgere tutta la vicenda in un faro con quattro attori: una donna, un capitano, un comandante in seconda e un naufrago: le scene sono molto drammatiche e girate con un ritmo incalzante che tiene lo spettatore in un continuo senso di angoscia.

cursori, il primitivo della nuova arte, il Giotto del cinema». È l'epoca di Maciste, il raddrizzatore di torti, di *Nerone* (1908), delle orgie pagane, di *Agrippina* (1912): pecali di rose, triremi e schiavi molto sudati, uomini grassi drappaggiati in lenzuoli, abbondanti matrone che salutano romanamente, l'etere, legionari magrissimi, folle tumultuose. Maria Carmi è l'espressione di questo «bel canto» muto.

Fuori d'Italia, non ostante l'apporto di uno Stanislavsky, si intravede appena il film russo; Asta Nielsen, futura meravi-





La celebre attrice Catarina Hessling (foto 3) in una scena del film «Ivette» di Cavalcanti, tratto da un racconto di Guy de Maupassant. Il film che raggiunse splendidi effetti fotografici, non ottenne successo per l'estrema frammentarietà del montaggio e gli inutili tentativi di raggiungere un particolare linguaggio psicologico grazie a sovrapposizioni di immagine, tema spesso ripetuto dal Cavalcanti, regista sfortunato che non è mai riuscito ad ottenere il successo del grande pubblico, benché le sue pellicole abbiano sempre raggiunto una perfezione fotografica ed una estrema originalità di linguaggio.

glia, compare in Germania; il cinema svedese comincia a trovare la sua atmosfera e i suoi temi, i suoi attori e i suoi organizzatori: Hilda Porgstrom, Lars Hanson, Stiller e Sjöström. Durante la guerra, infatti, sarà soprattutto la cinematografia svedese, fra quelle europee, a camminare in avanti. In Italia si comincia a rinasce il già fatto. Anche Francesca Bertini, Maria Jacobini, Gianna Terribili-Gonzales dal bellissimo nome, ed altre, seguono ormai una falsariga, Giannini Guazzoni, Negroni, Righelli, Gabriellino D'Annunzio, cedo-



L'attore tedesco Henrich George (foto 4) in una scena del film «Fortunale sulla scogliera» di Dupont. Sotto: (foto 5) una scena del «Fu Maffia Pascal» tratto dal romanzo di Luigi Pirandello, diretto da Marcel L'Erbier (1924) con Ivan Mojsouskine e Michel Simon.



no di fronte al popolare ed ingenuo mondo terrificante di Ghione (ricorderemo, fra i tanti, *I topi grigi*). La Francia non produce che film patriottici. In Germania nulla di notevole. Solo in America ha inizio un grande periodo, quello di Douglas, di Charlot, di Tom Mix, di Broncho Billy, i westerns movimentati e appassionati, di Sessue Hayakawa. Nel 1915 si presenta *Forfaiture* di De Mille, nel 1918 *La nascita di una nazione*, film ambiziosi, poi *Intolerance* di Griffith, l'antiteatro, l'elemento di continuità fra *Cabiria* e Fritz Lang di *Metropolis* o Abel Gance. Ma è solo il film svedese non ostante tutte le sue lentezze, ad avere un vero valore. Il primo tentativo di acclimare lo spettacolo cinematografico in Svezia lo aveva fatto



Un film come «Varietà» di Dupont (foto 1, 2, 3 e 4) non porta nulla di nuovo al cinematografo, ma anzi riassume, con la sua perfezione, trent'anni di esperimenti e di tentativi. Il cinema riesce ora, attraverso il suo occhio magico, a nobilitare e a universalizzare un fattaccio di cronaca pieno di sensualità grossolana, di volgarità, di vita misera e poco pulita. «Varietà» è una delle opere più complete e belle del cinematografo. Anche il mondo che ci mostra, quel famoso ambiente del circo tanto sfruttato letterariamente, è trasportato su d. un piano di verità mai raggiunto.



Gli attori di «Varietà» sono E. Jannings e Lia de Putti (qui sopra). Entrambi, specialmente la donna, risultano indimenticabili. Lia de Putti, dal viso pallido, gli occhi lustrati, i capelli corti secondo la moda di quegli anni, le vestaglie poco fresche, inventa il tipo della sirena da circo.



«Varietà» fu girato nel 1925 e tratto da un romanzo di Felix Holländer; sceneggiatura di Leo Biriuski, operatore Carlo Freund e produttore Erik Pommer; resta uno degli esempi di film in cui la collaborazione intelligente fra produttore, regista e attore raggiunge l'opera d'arte.





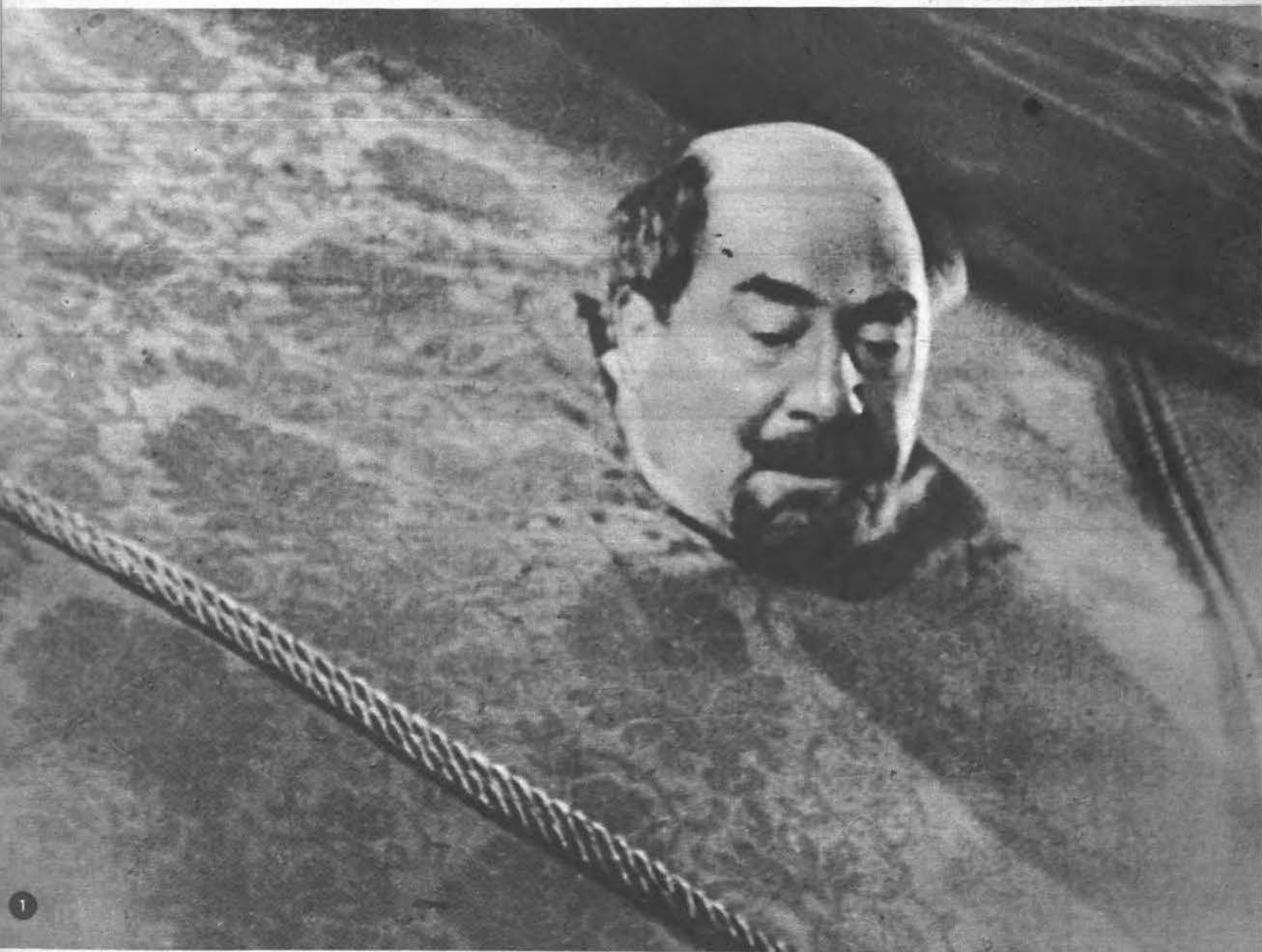
Ancora cinema letterario, o tratto dalla letteratura narrativa: «Poil-de-Carotte» di Julien Duvivier (1931) (foto 5, 6). Il soggetto è tratto da un meraviglioso racconto di Jules Renard e narra la storia di un bimbo campagnolo ipersensibile e incompreso dal mondo dei grandi. Un bravissimo piccolo attore e una gentilissima sensibilità del regista donano al film un carattere di grande nobiltà. Chi dimenticherà la scena del matrimonio campestre fra Pel-di-Carota e la sua piccola amica incoronata di fiori e di virgiliana ingenuità?

della macchina da presa, dei tempi di Méliès e di Max Linder, ciò che manca, fino all'avvento degli svedesi, è la capacità di narrare, di spiegare fatti e situazioni senza bisogno di troppe didascalie, di portare avanti una trama ed un racconto diffuso e disteso. Gli svedesi



«Delitto e castigo» di Dostoevsky (foto 7, 8) è un romanzo perfettamente cinematografabile. E' da ricordarsi la riduzione fattane nel 1939 da P. Chenal. Pur non toccando un livello altissimo, il film ha momenti ed atmosfere indovinatissime dovute anche alla buona interpretazione di attori come H. Bauer e Pierre Blanchard. Del resto, il romanzo, con la sua atmosfera poliziesca, allucinante, con i suoi personaggi matti, maniaci, peccatori, può essere preso come punto di riferimento del nuovo gusto francese per un mondo triste e colpevole. Chenal, purtroppo, si sforza di superare i più facili adescamenti di quel gusto tentando di esprimere nel finale del film tutto il senso di liberazione che si può ritrovare nello scrittore russo.





Un singolare ed inimitabile film francese di questi ultimi anni è « La Kermesse eroica », (foto 1, 2, 3) diretto da Jacques Feyder nel 1935. Gli scenaristi di questo film, Spaak e Zimmer, hanno dimenticato tutta la corrente produzione del verismo francese per raccontare la storia di una strana giornata del 1616 in una piccola città delle Fiandre, durante la guerra fra la Spagna e quei liberi comuni. Il regista si è ispirato nel comporre la sua opera alla pittura di Peter Breughel e, in genere, dei maestri fiamminghi del XVI e XVII secolo: ne è risultato un'opera dove i riferimenti pittorici acquistano un vero carattere di intrinseca trovate e fanfaronate divertentissime, realizzate con estrema cura alla favola narrata, che si svolge in un continuo rincorrersi di particolari, in un ritmo leggero e felice. La folla delle figure secondarie e dei personaggi minori non nuoce all'omogeneità del racconto, anzi assicura al film quel senso di vita cittadina e civica che è il suo più bel pregio.

inventano il « ritmo cinematografico », e cioè la tecnica narrativa della « camera ». Contemporaneamente essi introducono nel film il paesaggio, come uno dei protagonisti; si preoccupano del senso e del significato estetico del film nel suo complesso. Tutte le loro esperienze verranno riprese in pieno dei registi russi. Accanto alla produzione svedese, potremo poi ricordare tutta la serie dei film nordici, quali danesi, finlandesi e norvegesi, essendo ognuno di essi dotato di una certa nobiltà paesana e naturalistica. Basti qui nominare Asta Nielsen e *Fidanzamenti* del 1921.

Quando il cannone tace e gli uomini di Stato si riuniscono a Versail-





Due famosissimi film francesi di questi ultimi anni sono le due produzioni di Duvivier « Carnet di ballo » (foto 1) e « La fin du jour » (foto 2). I due film, che si possono accomunare sotto molli aspetti, hanno forse ottenuto un successo di pubblico sproporzionato al loro valore. Sono lavori che giocano spesso su effetti sentimentali molto facili e teatrali, ma che nondimeno, per la sicura esperienza del regista e per la bravura di qualche attore, seducono lo spettatore. Fra i due, soprattutto per la realizzazione ottenuta con mezzi strettamente cinematografici di alcuni episodi, ci sembra sia da preferirsi « Carnet di ballo ». Di esso rimarranno celebri le scene in casa dell'epilettico e quelle del sindaco di paese. « La fin du jour » si vale troppo spesso della bravura tutta teatrale dei suoi interpreti e raramente supera un appiccicoso sentimentalismo.

les, una nuova era si apre per la cinematografia, Maurice Berdèche e Robert Brasillac, probabilmente i due migliori e più esatti storici del cinema, non esitano ad intitolare il capitolo del loro volume dedicato al dopoguerra « Nascita del cinema come arte ».

Ma, innanzitutto, sarà bene inquadrare il fenomeno cinematografico del dopoguerra nei termini caratteristici del periodo, vale a dire nella situazione creatasi alla fine del lungo incubo, quando sembrò che il mondo avesse di un sol colpo ritrovata la strada verso la felicità e la ricchezza e che si fosse finalmente aperta l'era riservata alla vittoria dei più intelligenti e dei più attivi, fra nostalgici ritorni al « progresso » ottocentesco e allo « spirito dei lumi » di due secoli avanti. Naturalmente, le condizioni che si vennero a determinare per il cinematografo vanno riguardate sotto due diversi punti di vista e ricondotte a due particolari situazioni: sia a quella generale di tutti i fenomeni artistici del dopoguerra, come a quella del particolare momento economico ed industriale del periodo. Parlando di cinematografo, non si può mai dimenticare uno dei suoi due aspetti, una delle due voci che sempre lo determinano. Il cinema del dopoguerra, in effetti, risponde così alla tensione artistica dei reduci, degli spostati, degli intellettuali clamorosi che la guerra, il pescecannismo, la facilità di vita di quegli anni avevano partorito, come al



Il figlio del pittore francese Pierre August Renoir, Jean, è stato uno degli iniziatori del film realistico francese. Dopo l'esperimento de «La fille de l'eau», il regista ha tentato, nel 1926, il genere letterario in costume producendo «Nana» (foto 1), un film dove è forse possibile ritrovare, insieme con sicuro senso di armonia cinematografica, anche il tentativo di trasportare sullo schermo un po' dell'esperienza pittorica francese del secolo XVIII. Nel 1931, Jean Renoir compie un'altro tentativo: quello cioè di mettere al servizio del cinematografo la narrativa verista di Zola. Si può dire che, a Renoir, fino ad oggi, tutti i tentativi siano andati bene. Il regista ha sempre saputo filtrare tanto le influenze pittoriche che quelle letterarie attraverso una intelligenza assai scaltra e una sensibilità assai moderna. Non è con lui che si può parlare

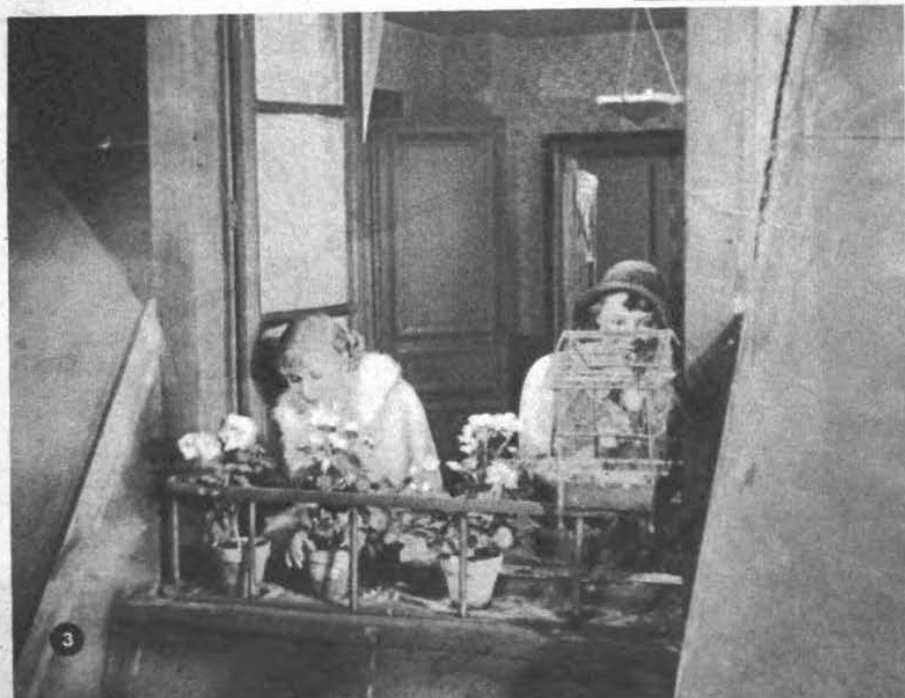
gigantesco ed euforico «boom» industriale di quei brevi anni. E' un tempo intellettuale, un clima, di cui è difficile dir male senza cadere in una retorica peggiore, ma del quale, tuttavia, non si può dire un gran bene. In fin dei conti, tutto risponde al desiderio di avanzare, di percorrere strade nuove, di mettere a terra il vecchio mondo. Le situazioni rivoluzionarie create in Russia ed in Germania sono il substrato, la causa e l'effetto, la base psicologica e la semplificazione, di un disordinato tentativo di rinnovamento in tutti i campi: l'abitudine alla propaganda di guerra, alla dichiarata programmaticità, ha i suoi effetti nella poesia, nella pittura, nei «romanzi dell'asfalto», come nel cinematografo. I «morti in permesso», come da se stessi si chiamavano gli intellettuali tedeschi, non possono produrre opere equilibrate e classiche, destinate a durare per un eterno valore poetico: chi possiede del denaro è, a sua volta, un «povero in permesso». La gente era morta nelle doline



di verismo spicciolo e volgare. Sono i suoi epigoni quelli che ridurranno a una formula volgare i tentativi nobilissimi del Renoir. Film come «La grande illusione» (foto 2, 4) prodotto nel 1937, risentono oggi del peso di tutta quella successiva produzione che volle impadronirsi delle atmosfere e del gusto del Renoir al solo scopo di andare incontro allo spettatore ormai abituato a riconoscere sullo schermo qualcuno dei momenti della sua vita, qualcuno dei fatti che alla mattina legge nella cronaca nera dei giornali. Attori di questo film furono: Jean Gabin, Erik Von Stroheim, Dita Parlo e Pierre Fresnay: la loro recitazione è tenuta su un tono particolare, di una verità nuova, che contrasta con la cosiddetta «naturalista» a cui ci ha abituato il film francese. Jean Gabin, soprattutto, riesce con mezzi semplici, poveri, si può dire, a convincere il pubblico, e non fare mai cadere la delicata vicenda di questo film. La foto n. 3 mostra una scena del film «Swamp Water» diretto da Jean Renoir in America: il regista è seduto e parla con gli attori.



«La chienne» del 1931 (foto 3) è il primo prodotto del genere così detto realistico. Il film è costruito genialmente attraverso una rigorosa armonia di inquadrature, montaggio, recitazione, ritmo ed effetti sonori e una geniale applicazione dei mezzi espressivi nonché delle possibilità istrioniche di Michel Simon e delle atmosfere proprie del romanzo di De la Fouchardière dal quale è tratto il suo soggetto. Con «La bête humaine» prodotto nel 1938 (foto 1, 2) Jean Renoir si riallaccia a motivi realistici simili a quelli di «Le jour se lève» mettendo a servizio di una tragica storia i volti di Jean Gabin e di Simone Simon. Nella foto 4, Jean Gabin e Jouvet nel film «Verso la vita» di Renoir.



assolate o nel fango davanti a Verdun, mentre le farfalle uscivano alla primavera e « nulla di nuovo accadeva in occidente »; i severi carabinieri venivano ad ammanettare i nuovi ricchi, gli eleganti cavalieri dell'industria. Bisognava stringere subito, calcare la mano al più presto, ottenere tutto nel più breve tempo possibile. In tal modo, anche gli industriali sforzano la situazione; il denaro è a buon prezzo e cerca impieghi a breve termine e redditizi. Da una parte all'altra dell'Atlantico, mentre già si vanno notando gli effetti economici di alcune ideologie nate con la guerra, e le merci circolano meno bene di quanto ci si sarebbe potuti aspettare, mentre invece circolano vertiginosamente i capitali, ci si butta allo spettacolo cinematografico, l'unica merce libera, circolante ormai su tutto il mondo, che il pubblico assetato di novità e di divertimento ri-

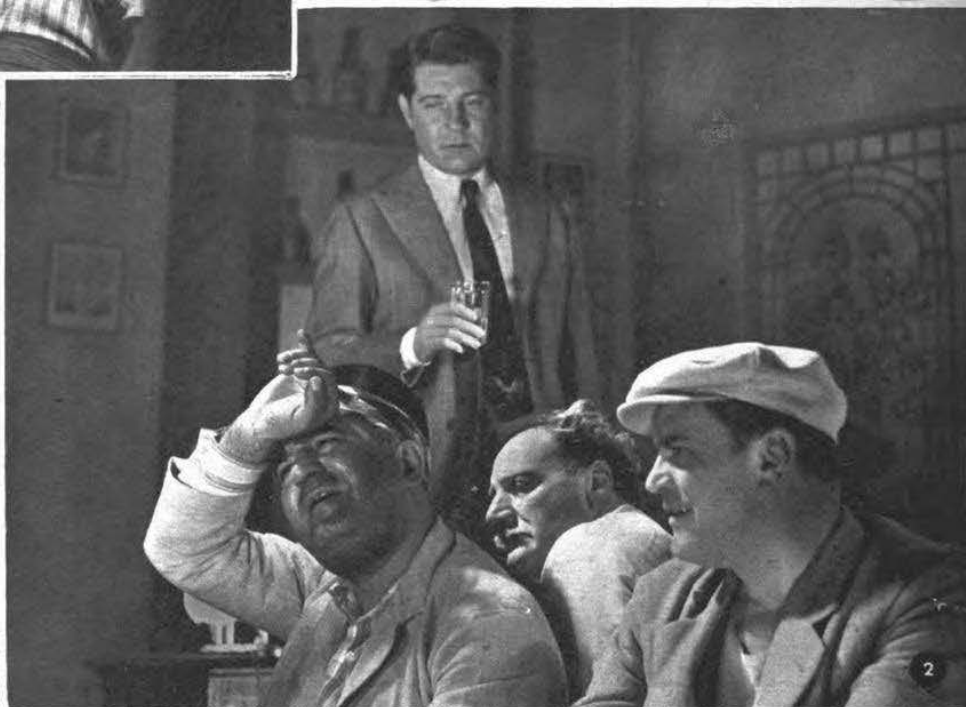
chiede in misura sempre maggiore. E' un'euforia monetaria che porta con sé l'effervescenza dei cervelli, lo slancio alla concorrenza, la gara ai posti migliori. Ma porta con sé anche il dilettantismo. Il dilettantismo è il male del dopoguerra. Sorgono « uomini nuovi » dotati, purtroppo, di « idee nuove » in ogni campo. Pianisti celebri, e peggio, divengono capi di Stato, generali e riposo amministrano l'economia di interi continenti, i contadini si fanno pittori: tutto è accolto, tutto si vende. E' il regno dei giornalisti, degli autodidatti; le università popolari danno ora i loro frutti. Il pubblico vuole emozioni profonde, è ironico, pronto a capire o a fingere di capire qualsiasi cosa. I produttori finanziano con facilità, gli intellettuali sono presi dal giro vorticoso



Un famoso prodotto del realismo cinematografico francese di questi ultimi anni è « Il bandito della Kasba » di Julien Duvivier, 1936, (foto 1, 2). Il film, pur giuocando su vieti motivi simili a quello della canzone nostalgica cantata accuratamente dalla ex bella-donna e del pianino meccanico che si mette a suonare nel momento più tragico, raggiunge una grande efficacia. Al successo contribuisce la buona interpretazione di Jean Gabin. Noto, fra le altre, la scena della morte. Gabin è uno dei pochi attori di teatro o di cinema che abbia il coraggio di morire « brutto », a bocca aperta.

della « nuova arte ». Qualcuno di essi, in fin dei conti, ottiene dei risultati notevoli. In secondo luogo, per non ridurre questa breve storia del cinematografo ad un noioso ed arido elenco di dati e di titoli, considereremo la produzione cinematografica negli anni dal 1919 al 1923 circa, secondo i paesi di origine, in modo da poter tratteggiare per

l'industria e dello spettacolo cinematografico. Nel far questo ci dovremo occupare principalmente di tre gruppi di film: quelli tedeschi, quelli russi e quelli americani. Le produzioni tedesche, russe ed americane sono le uniche che, nel periodo, abbiano una reale importanza, soprattutto considerandole nei riguardi delle premesse che esse pongono al successivo periodo classico dell'arte muta, degli insegnamenti e degli spunti che da esse hanno tratto coloro che sono poi diventati le colonne della storia del cinema. E' per questa ragione che ci sbrigheremo in due parole della restante produzione europea: francese, italiana e nordica. La produzione francese del periodo, infatti, si barcamena in tentativi di accordare qualche velleità artistica con le necessità commerciali. Ma, in fin dei conti, L'Herbier (*Eldorado*, 1921), De Baroncelli, Raymond Bernard (*Le miracle des Loups*), Louis Delluc sono dei mediocri. Nè



Sotto (foto 4) una scena della « Riva del destino » (Quai de Brumes) con Jean Gabin e Michel Morgan.



Michel Simon (foto 3) in una scena di « Quai de Brumes ». Il noto attore francese che a volte resta inefficace per esserlo troppo, è diventato un personaggio ben definito e insostituibile del film francese: la sua maschera e quel suo gestire a tratti contribuiscono non poco a rendere vivi i tristi eroi dei bassifondi parigini, che rischiano, a volte, di diventare abusati schemi. In « Quai de Brumes », film tratto da un romanzo di Pierre Mac Orlan e sceneggiato da Jacques Prevert, Michel Simon offre al pubblico una delle sue migliori e contenute interpretazioni.

ognuna di tali produzioni particolari i caratteri propri ed essenziali e dare così un quadro complessivo delle realizzazioni di quegli anni inquadrando nel gusto e nelle esigenze dei vari mercati, nelle caratteristiche delle varie situazioni sociali e politiche, negli umori degli uomini che fissarono in quel periodo le basi per la successiva evoluzione del-





In Francia, come esiste da Zola in poi una tradizione letteraria verista, così esiste un cinema realistico, che tenta appunto riportare sullo schermo quel particolare aspetto della vita che ha sempre colpito gli scrittori veristi. «Quasi de Brumes», realizzato da Marcel Carné nel 1938 (foto 3, 4, 5, 6), è un tipico film francese di questa categoria. Esso prende dal verismo letterario i suoi elementi deteriori e più esterni: i paesaggi nebbiosi, i piccoli bar, i personaggi non ben definiti per amore di rappresentare «l'uomo e la vita così come è». Esso rientra in quel genere di realismo popolarizzato, messo alla portata di tutti, che si ritrova nei libri di scrittori come Valles o George Simenon.

In maniera migliore possono essere considerati Jean Epstein, Jacques Feyder (*Cranquibille*, 1923) e Abel Gance (*L'accuse*, 1919). Al massimo si può notare, nel film francese di quegli anni, un certo ritorno a quel realismo che abbiamo già visto essere una delle sue caratteristiche nel periodo eroico degli inizi (*Pêcheurs d'Islande* e *L'inondation*, 1924). La cosa è importante perché si può ben collegare, lungo la linea caratteristica di tutta la produzione francese, con gli ultimi film prodotti in quella nazione, anche se in essi, dopo il 1930, siano evidentissime ed importanti le derivazioni e gli apporti del film tedesco classico. Per l'Italia, poi, comincia nel dopoguerra la vera decadenza. Essa,





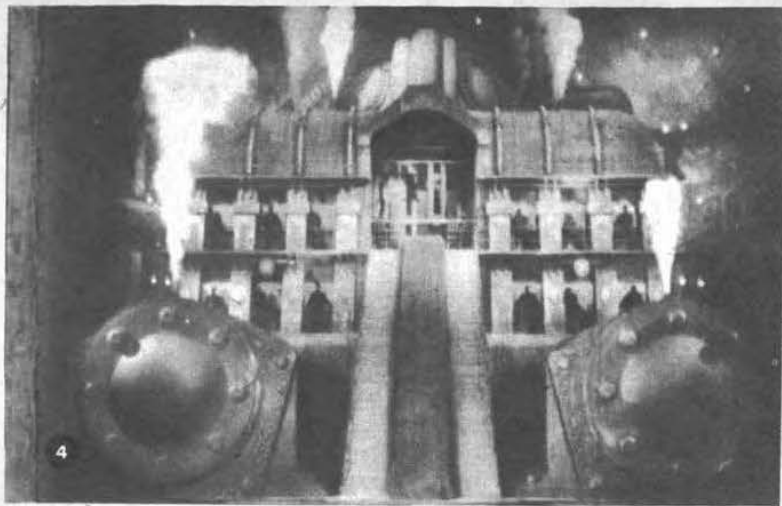
L'annuncio del film espressionista tedesco è dato, nel 1921, dal « Gabinetto del dottor Caligari » (foto 1). Per espressionismo cinematografico s'intende la ricerca, condotta essenzialmente attraverso la scenografia, di un senso allusivo e simbolico del film, in modo da creare una realtà differente da quella puramente visiva. Gli scenografi di Caligari sono Warm, Röhrig e Herlth, tre pittori che trasportano sullo schermo i loro conati artistici.

probabilmente, è dovuta più alla d'ttatura di Barattolo e della U.C.I. che non alla mancanza di fantasia dei nostri autori. Si inaugura l'infausto sistema dei *gruppi*, tanto simile al metodo seguito dai nostri esportatori di aranci nel vendere la merce all'estero: si vendono soltanto gruppi di dieci film, dei quali uno o, al massimo, due buoni, gli altri



Prima di iniziare la raffinatissima ed intellettualistica produzione espressionista, i tedeschi del dopoguerra volgono per qualche tempo al genere storico. Ancora non è venuto Lubitsch a portare, nel film in costume, il sapore della ironia e della operetta viennese; si scelgono soggetti drammatici e melodrammatici. Restano esempio di tal genere di produzione film come « Danton » (foto 3) o « i Borgis » di Buchowetzky (foto 2) dei quali presentiamo due scene. L'unica importanza che si può annettere a simile produzione forzanesca è quella di anticipare in qualche modo la attuale produzione storica di tutti i paesi, sia per quel che riguarda la ricerca di effetti che per l'impiego di certi attori specialmente dotati al genere irruento e romantico (Emil Jannings), se non siano guidati da un intelligente regista.





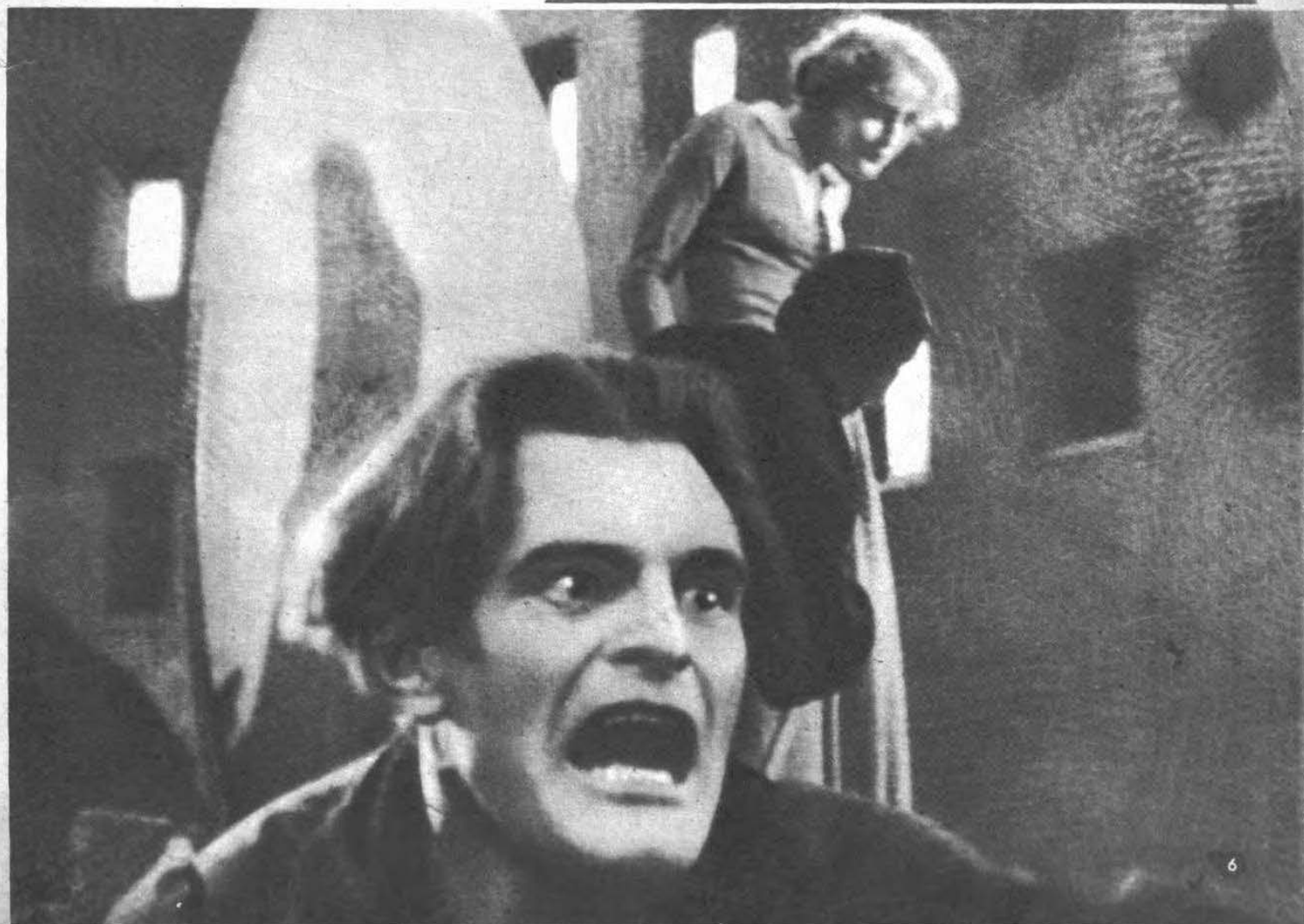
Come ultima espressione di quel gusto per l'orrido e il complicato sviluppatosi in Germania nel periodo postbellico, può essere preso il film «Metropolis» (1925) (foto 4, 6) prodotto dalla Ufa, con l'interpretazione di Brigitte Helm. Il film ha pretese sociali, oltre che artistiche. Mostra una favolosa città del futuro, costruita, anziché con la brillante fantasia di un Verne, con l'esatta consequenzialità scientifica dello spirito tedesco. «Lo studente di Praga», di H. Galeen (1925) è l'ultimo epigono dei film tedeschi a soggetto verista e con esigenze psicanalitiche (foto 5).

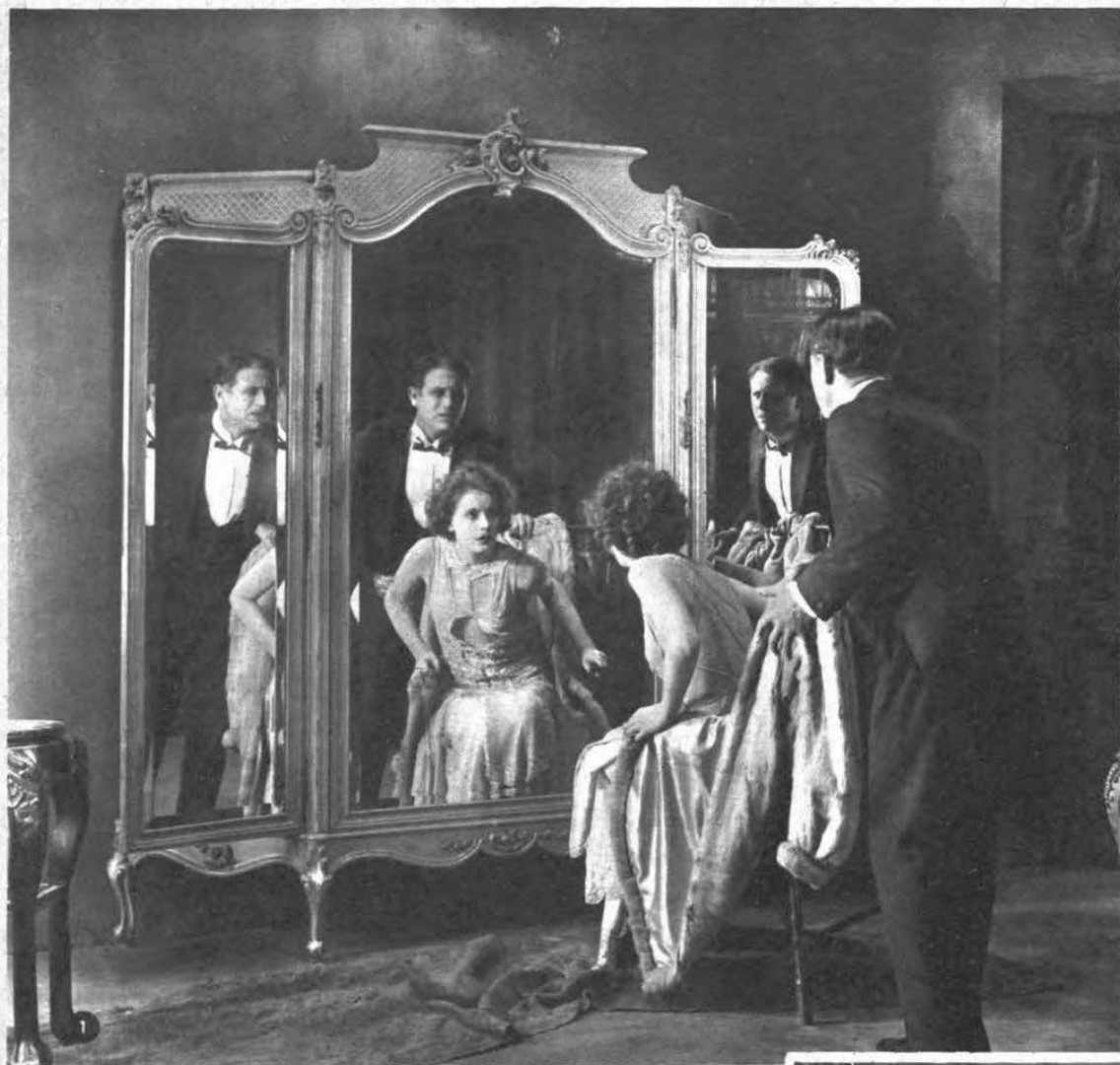
più che scadenti. Non si può comprare un buon film senza caricarsi degli altri nove. Tanto le cassette di aranci italiani, buoni per il primo strato e marci al di sotto, come le scatole delle bobine, non sono richieste. La produzione italiana agonizza di insuccesso in insuccesso (Gli ultimi giorni di Pompei segnano il massimo della confusione, della disorganizzazione, della spesa inutile, del brutto). Del cinema scandinavo abbiamo già fatto

cenno. Basti ancora ricordare Maurizio Stiller, il produttore del *Tesoro di Arno* (1919) di Selma Lagerlof e della *Saga di Gosta Berling*, un film di quattro ore, girato prima della partenza per l'America del regista e dei suoi attori.

IL CINEMA TEDESCO

La fortuna del film tedesco nel dopoguerra, nonostante i colpi di mitragliatrice sulle piazze di Berlino e di Amburgo che face-





vano seguito alle cannonate sulle frontiere, va probabilmente ricercata nella bella capacità che due categorie di persone, come i banchieri e i mercanti di cannoni, hanno di riguardare con calma e freddezza tutti gli avvenimenti per quanto gravi essi s'ano. Mentre la Francia, che rappresenta ancora il più grande mercato di smercio per il cinema europeo, chiude ermeticamente le sue sale alla produzione tedesca e mentre lo spirito di Weimar fa capolino fra produttori e artisti berlinesi, l'U.F.A., appoggiata fin da tempi remoti a Krupp e a Hugo Stinnsens, continua ad alimentare la patriottica fiducia dei finanzieri. E' una fiducia, almeno per quel che riguarda la curiosità suscitata, e lo scambio di idee provocato, ben riposta. In effetti il cinema tedesco, fra la piatta produzione commerciale francese, quella disordinata e frenetica degli americani, quella gravida di ideologie dei soviet, è forse l'unico a conquistare e a conservare per degli anni un alto livello di purezza artistica. Esso si presenta, fin dai primi anni, con una varietà e, nello stesso tempo, con una unità di intenti, di ricerche e di ideali veramente straordinarie; non si ritira dinanzi a nessun rischio, a nessuna

«La via senza gioia» (1925) (foto 1, 2) è il film che ha rivelato il regista G. W. Pabst e l'attrice Greta Garbo, benché questa avesse già preso parte a un film di Maurizio Stiller, sostenendo un ruolo importante ne «La leggenda di Gösta Berling». Nel film già si notano tutti i caratteri, le preferenze, i modi del famoso regista: strade umide e squallide, periferia descritta crudelmente, personaggi incisivamente presentati secondo un'analisi psicologica condotta a grandi e sicure linee. E' curiosa la storia di questo film nella sua presentazione in Italia. I nostri noleggiatori furono attratti da esso soltanto quando il nome di Greta Garbo divenne celebre: presentarono quindi il film con il nome di «L'ammaliatrice» lentando, con tagli e accomodamenti quanto mai opportuni, di attribuire al personaggio quelle doti di vampirismo che non aveva affatto. Un altro celebre film ove Pabst mostra la sua assoluta padronanza dei mezzi espressivi cinematografici, è «Dreigroschenoper» (1931) dalla famosa commedia «The Beggar's Opera» di John Gay (foto 3) film polemico-proletario con momenti, come quello della sfilata dei mendicanti di rara potenza.



tesi, a nessun tentativo; non cade mai nel ridicolo, pur toccando temi che oggi ci sembrano del tutto assurdi. E' un cinematografo che ignora, come la ignorano sempre i tedeschi, anche nelle loro manifestazioni che a prima vista sembrano più pure e meno filtrate da un'esatta esperienza e furberia, la ingenuità. Dopo qualche piatto film storico e propagandistico, il cinematografo tedesco così detto «espressionista» segna la più grossa novità nel campo dello spettacolo. Di un sol colpo viene abbandonato il



vecchio realismo francese. Si seguono ormai le orme del cubismo, delle esperienze teatrali di Jacques Copeau e del « Vieux Colombine ». Rheinardt e Craig, ancor più particolarmente Kayser e Leopoldo Jessner, spingono a dimenticare il substrato più vero dell'opera d'arte; il gusto naturale dello spirito germanico per la leggenda e il mistero staccano l'espressione artistica cinematografica dai vecchi canoni e la lanciano verso le teorie più moderne e nuove, in braccio al gusto hoffmanesco per il terrore. La deformazione prende allora un senso preciso: i fantasmi, la Morte stessa, divengono i personaggi correnti; il simbolo è sempre presente; gli scenari si complicano, con un fondo di gusto ottocentesco, dei ritrovati della psicanalisi, dei substrati sessuali e criminaloidi, dei misteri del subcosciente. Concretamente, si ebbero delle opere sempre interessanti e, almeno in alcuni punti, belle, capaci inoltre di svelare l'incomprensibile e strano mondo dei sonnambuli e dei pazzi. L'anno 1921 è quello che re-



Nel 1931, rifacendosi al romanzo di Pierre Benoit, Pabst ha prodotto « Atlantide » (foto 1, 2), ancora un'opera rivelatrice del carattere fortemente incisivo di questo regista. La protagonista del film è la Helm, ma tutti, a preferenza della fredda diva, ricorderanno la danzatrice Arletty che compare come un turbine nella famosa rievocazione del can-can parigino. « La tragedia nella miniera » (1931) (foto 3, 4), il cui titolo originale era « Kameradschaft » (è tratta da un fatto di cronaca narrato come un documentario).

gistra l'affermazione del film espressionista tedesco. Roberto Wiene produce il famoso *Gabinetto del Dottor Caligari*. Segue presto un gruppo di film che oscillano, come valore artistico, fra



Gli inizi del film sonoro tedesco furono particolarmente felici. Nel 1929 Erich Pommer realizzava «L'angelo azzurro» (foto 1, 2, 3), tratto da un cattivo romanzo di H. Mann dal titolo «Il professore Unruh» sceneggiato da Robert Liebmann e Karl Zuckmayer. Il regista Sternberg ha fatto del melodramma un capolavoro di triste ironia. L'attrice Marlen Dietrich, che fu rivelata da questo film, vi mette in mostra le sue bellissime gambe, la sua voce roca e il suo formidabile vampirismo. Ma il film è da considerarsi un'opera di complesso, dove si fondono armoniosamente le doti di attori quali la Dietrich e lo Jannings, la musica, le canzonette, la fotografia allo scopo di narrare la triste storia della senile passione di un timido e sanguigno professore che si innamora di una cantante di varietà. Alla fine, il professore, dopo aver scoperto l'amarlo in compagnia di un uomo e averla uccisa, muore nella sua vecchia cattedra di scuola. Il film, che giocava su motivi molto popolari, non ostante la crudezza dell'ambiente data dal regista, ottenne un formidabile successo di pubblico.

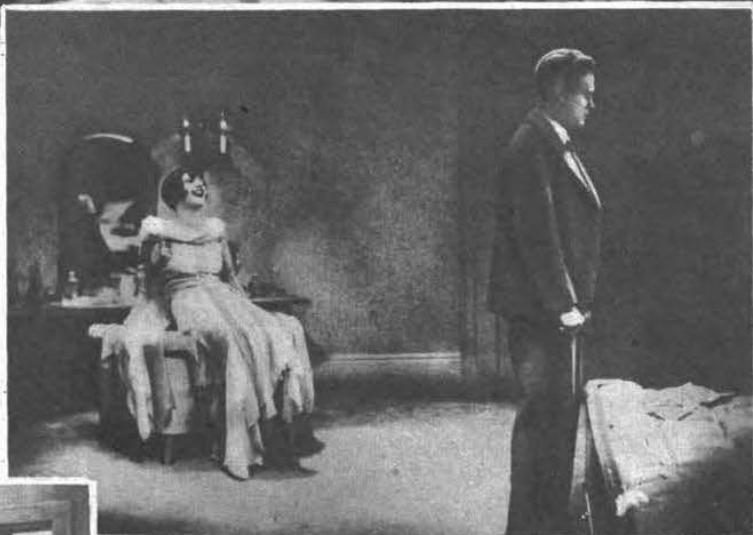
quello di un «romanzo nero» e quello di un racconto di Poe. Si proiettano in tutto il mondo, dapprima quasi segretamente in piccoli conciliaboli di intellettuali, poi pubblicamente, offerti alla curiosità del gran pubblico, film come *Dall'alba a mezzanotte* di Martin, *Golem* di Wegener, *Torgus* di Kobe. Il film tedesco di questi anni, cosa notevole, non è fatto da scrittori, letterati o cineasti, ma da pittori e architetti. Sono costoro a stabilire una certa linea di continuità fra i lavori più propriamente espressionisti e le successive opere che, già appartengono al periodo classico della produzione cinematografica (*La strada* di Karl Grune, *La Terra che brucia* di Murnau), e che restano documenti, sia pure isolati, ma nobilissimi ed originali di un gusto assai sviluppato e di una capacità artistica e tecnica più che notevole (*I Nibelunghi* di Fritz Lang). Sarà comunque bene, data l'importanza di tutte le





Negli anni immediatamente precedenti la grande crisi economica del 1929 e seguenti la crisi politica rivoluzionaria tedesca si producono in Germania film dai titoli e dalla atmosfera rivelatrici. Uno di essi è « Asfalto » (1928) l'opera migliore del produttore Joe May, l'ultimo film muto tedesco di una bella nobiltà, realizzato con la partecipazione di Gustav Fröhlich e di Betty Amann sulla falsariga delle produzioni di Dupont.

opere prodotte in Germania nel periodo, dare qui un piccolo elenco cronologico delle più notevoli fra esse e di quelle che non ci è accaduto di ricordare nel precedente discorso. Abbiamo, nel 1919, *I fratelli Karamazoff* (con E. Jannings e Werner Krauss) *Scala di Servizio* (Henny Porten); nel '23 *Noisferatu*, *Genuine*, *I tre lumi* (di F. W. Murnau); nel '24, oltre *La terra che bacia*, *Le figure d'cera* (di Paul Leni, con Emil Jannings), *La casa della morte*, *La notte di S. Silvestro* (di Lupu Pick). Nel 1925, *I Nibelunghi*: nel



'26, già in pieno periodo classico, *Varietà* e *Faust* (di Murnau), *La morte di Sigfrido*, *La vendetta di Crimilde* e *Metropolis*.

IL CINEMA RUSSO

Il termine « dopoguerra », nei riguardi della produzione cinematografica russa, è naturalmente molto elastico. Sia per la situazione sociale e politica nella quale si svolse, che per le sue caratteristiche intrinseche, in effetti, il film russo si può considerare chiuso nel più stretto « dopoguerra », anzi, addirittura, in periodo di guerra combattuta, almeno fino all'avvento del sonoro e alla successiva codificazione del mezzo espressivo cinematografico da parte degli epigoni di Vertoff e di Eisenstein. Questo vuol dire che la produzione russa è quella che, dal 1919 al 1930, risente maggiormente gli influssi delle condizioni in mezzo alle quali si svolge; non vuol dire che, nello stesso periodo, non si possano ritrovare in essa dei veri « classici » dello schermo e delle opere dotate della più grande





In alto (foto 1) una scena del film tedesco « Adamo ed Eva » realizzato dall'Ufa nel 1924; l'ultimo di una lunga serie di pellicole ispirate alla particolare atmosfera della Berlino del dopoguerra. Sotto a destra (foto 2) una scena del film « L'adescatrice » con Edvige Feuillere.

importanza anche non volendo riferire esclusivamente al periodo storico durante il quale furono realizzate.

Durante la fase rivoluzionaria della guerra civile, l'industria e l'organizzazione cinematografica russa ebbero a passare un periodo assai burrascoso. Studi chiusi e distrutti dalla guerra o, come in Crimea, dal terremoto; produttori ed artisti fuggiti in Germania e in Francia; impianti tecnici inesistenti o resi inutilizzabili per sempre. Bisognava riorganizzare tutto. Il compito assorbì quasi tutte le

energie fino quasi al 1925. Prima di questo anno, in verità, si può considerare come vero cinema russo soltanto quello degli emigrati zaristi a Parigi. Film melodrammatici, valenti di vecchi e consumati attori dell'anteguerra come Protozanoff e Mosjuskine, caotici, ma spesso abili, comunque destinati a scomparire ben presto. A poco a poco, pur lasciando qualche opera dotata di un certo valore, essi volgono ad una produzione del tutto commerciale. Contemporaneamente, in Russia, la nuova società rivoluzionaria e i nuovi dirigenti si mettono alla ricerca delle leggi della nuova arte e scoprono la eccezionale portata politica e sociale dello schermo. Comincia la strana avventura, spesso grandiosa, del primo film sovietico, quella che avrà la capacità di esprimere da un popolo in subbuglio almeno cinque o sei capolavori. Le basi di tutto sono rigidamente organizzative e tecniche. Contemporaneamente alla produzione di film ormai celebri quali *La corazzata Potemkin* e *La madre*, prende forma l'impalcatura amministrativa e burocratica del *Sovietkino*. Il *Sovietkino* è l'ente che stabilisce il piano annuale di tutta la produzione cinematografica russa. In collaborazione con il Commissariato per l'Istruzione Pubblica, esso sceglie i soggetti fra quelli presentatigli da un apposito ufficio; nel « piano » tiene conto dei diversi tipi verso i quali si deve indirizzare la produzione sovietica: film per i contadini, per i ragazzi, film pedagogici e film d'arte. Scelto il soggetto, si passa tutto il lavoro di organizzazione del nuovo film al controllo diretto del Comitato Centrale del *Sovkino*. Si arriva quindi alla formazione del « gruppo ». È questo il momento più importante di tutto il ciclo produttivo del film. Il « gruppo » è l'organizzazione di tutti i produttori, artisti, tecnici e operai, che debbono realizzare il film in programma: da esso si trae un vero e proprio « soviet » di produzione, che ha la responsabilità e la direzione di tutta la lavorazione. Esso stesso sta-





L'attore-regista tedesco Willy Forst realizza il suo più bel film con «Mascherata», (1928) una disinvolta storia dell'anteguerra viennese interpretata da Paula Wessely e A. Wohlbrück.

bilisce gli elementi base, dal punto di vista industriale e tecnico, della nuova lavorazione. Il lavoro realizzato è, da ultimo, sottoposto ad un comitato di censura; attori e tecnici vengono tratti da scuole di Stato; il Soccorso Operaio Internazionale produce film allo stesso modo che il *Sovkino*. Da questa impalcatura tecnica e programmatica prendono lo slancio i realizzatori artistici del film russo. Sono i film russi, diciamo subito, opere di propaganda, e come tali, dotate di tutti i di-

fetti che è possibile ritrovare in ogni film a tesi, quando si voglia considerare il film come una espressione di arte pura e distaccata, come sembra debba essere ogni arte, da ogni interesse terreno. Ma, nonostante questi limiti, film pieni di novità formali e, spesso, di intelligenza. Film spesso pesanti, noiosi, o tumultuosi e disordinati; mai però banali od ingenui; senza deformazioni fantastiche, valentesi di un realismo spesso fin troppo minuto, ma spesso essi stessi detti di un contenuto veramente universale. Tale contenuto universale, evidentemente, lo ottengono non tanto con il presentare la storia spirituale di un operaio o di un contadino che evolve la sua coscienza di classe fino a divenire un eroe della rivoluzione, quanto presentando queste e simili storie propagandistiche con un linguaggio del tutto nuovo, con parole e con termini che sono quelli dello schermo e della macchina da presa, con una varietà, uno slancio, una verità di realizzazione formale, quale mai si era ottenuta. Quello che conta nel film russo, più che il soggetto realisticamente o romanticamente rivoluzionario (eccetto quello de *La linea generale*), è la magnifica aderenza delle cose raccontate



Gli altri interpreti di «Mascherata» sono Paul Hörbiger e Marta Haule, tutti attori dotati del garbo e del buon gusto necessario per seguire la delicata regia del Forst (foto 1, 2). Una nuova attrice tedesca che sembra riassumere in sé il gusto del film germanico per la donna fatale come quello per la leziosaggine viennese è Zarah Leander che qui vediamo in una scena di «Casa Paterna» (foto 3).



al mezzo di espressione, come, nello stesso tempo, l'assoluta necessità di quei modi di raccontare e di vedere le cose, necessità voluta dalla natura stessa dello strumento attraverso il quale si vuol narrare. Driza Vertoff è probabilmente, più di Eisenstein o di Pudovkin, il responsabile di tutta la migliore produzione russa. Egli, in parole povere, parte dal presupposto di adoperare la macchina da presa allo stesso modo di un occhio perfezionato e gigantesco, e cioè di avere come punto di partenza il documentario, in modo tale da cogliere la realtà così come si presenta, così come è, e da nobilitarla e darle senso compiuto soltanto attraverso il ritmo e il tempo donato



Uno dei più grandi registi del cinema è stato Federico W. Murnau, morto nel 1931 alla vigilia dell'affermazione del film sonoro. Egli, quindi, non ha prodotto che film muti. In essi ha impegnato tutta la sua vigorosa natura artistica, cercando di risolvere scena per scena, mediante un seguito di inquadrature controllatissime, il linguaggio cinematografico che gli era proprio. Uno dei suoi primi film è «Nosferatu» (1922) (foto 2), appartenente ancora al gruppo della produzione espressionistica tedesca e notevole per l'uso di taluni espedienti tecnici e per l'efficace trucco terrificante del vampiresco protagonista. Il massimo del rendimento, in ordine ad un'esigenza stilistica realizzata in ogni fotogramma, F. W. Murnau lo raggiunge con «Faust» (1926) (foto 3), film ambizioso quanto privo di ogni retorica dove la vecchia leggenda tedesca è narrata attraverso il gioco di una fantasia attentissima a tutti gli elementi macabri e ironici della storia come alla ricerca di adeguati mezzi formali.



Il primo film di Murnau è una riduzione del famoso racconto «Doctor Jekyll e Mister Hyde» di R. L. Stevenson (foto 1). La ben nota vicenda del gentleman inglese che scopre il filtro per il quale in ogni uomo torna a galla la sua più bestiale natura è narrata in questo film con la massima preoccupazione di raggiungere effetti terrificanti. Il film, prodotto nel 1920, potrebbe essere preso come inizio della produzione tedesca espressionistica se in esso non mancassero alcuni di quegli elementi più profondamente introspettivi e psicanalitici che caratterizzano il cinema tedesco solo dopo «Caligari». Il soggetto del «Dott. Jekyll» fu poi ripreso altre due volte dai registi americani.



Allo stesso tipo di produzione appartiene anche il film «Tartuffe» (foto 4), realizzato da Murnau in Germania nel 1925 seguendo accuratamente le avventure del personaggio molieriano interpretato da Emil Jannings con grande bravura. Da rimarcarsi l'efficacia e la perfezione della truccatura dell'attore.



a quella sequela di immagini che giornalmente ci colpiscono. Da ciò sorge la grande importanza che il «montaggio», su precedenti esperienze svedesi, acquista nel film russo. Il «Cine-Occhio», come si volle chiamare il film di Vertoff, conta sopra ogni altra cosa in Walter Ruttmann, l'emigrato tedesco addetto al montaggio. È evidente, perciò, come altri fenomeni del mondo cinematografico, quale per esempio, quello dell'attore, scadano qui da ogni importanza. Noi ci ricordiamo i film russi, non gli attori russi, tranne forse la Baranovskaia nella *Madre*.



è venuto al cinema dal teatro. Egli stesso ha narrato di come ebbe la prima rivelazione di quanto si poteva ottenere dal cinematografo assistendo alla proiezione di *Intolerance* di Griffith. Se il fatto non è vero — ma è da credere che lo sia — è per lo meno verosimile. È facile trovare nei film di Eisenstein e in quelli del maestro della cinematografia americana delle caratteristiche comuni. Quello che resta di differente fra i due sono le premesse, i punti di partenza e gli scopi delle due opere: da parte americana, la tragedia è vista sotto il suo aspetto più strettamente psicologico individuale, da parte russa sotto il suo aspetto collettivo e sociale. Ma, certamente, certi aspetti formali e tecnici sono comuni ai due uomini. Eisenstein non esita affatto, come Griffith, a fissare la realtà nei suoi lati più brutti, a giocare sul semplice contrasto del bello e del brutto, del passato e del presente, del vero e del falso, con la vittoria finale dei buoni e dei belli: si può dire che il suo segno caratteristico sia addirittura quello di una certa ingenuità nativa e paesana.



Nel 1926 F. W. Murnau lasciò la Germania per recarsi in America. Il suo primo film americano è «Aurora» (foto 1, 4), su soggetto di Karl Maier, tratto dal romanzo «Un viaggio a Tilsitt» di Hermann Sudermann, che può considerarsi il primo grande film che inaugura la tecnica d'oggi. Attori di «Aurora» furono Janet Gaynor e George O' Brien. In America Murnau abbandona definitivamente le esperienze espressionistiche e crea opere dotate, oltre che di un gusto finissimo e scaltrito, di positive qualità spettacolari quali la incisiva delineazione dei personaggi e la sicura leggerezza di tocco. Soltanto i «Quattro diavoli» (foto 3), del 1929, rappresenta una concessione del regista tedesco al gusto per lo spettacolo popolare che Hollywood impone ai suoi artigiani.

L'ultimo film di Murnau è «Nostro pane quotidiano» (1930) (foto 2), semplice storia di una ragazza di città, che innamoratasi di un contadino, va a vivere fra i campagnoli nelle immense distese di grano del Middlewest dove, a poco a poco, ritrova la limpidezza della sua coscienza nel seguirsi delle crude esperienze alle quali la nuova vita e il nuovo amore la sottopongono e nel contatto con la natura.

Gli attori del film russo sono tratti dalla folla, sono operai, contadini, borghesi che «almeno una volta possono benissimo rifare la loro vita». Chi ha tutta la importanza è il regista, colui che riveste di immagini a sua somiglianza il crudo e freddo scenario fornitogli dal *Soykino*. Senza più ricordare Dziga Vertoff, basti qui fare i nomi di Eisenstein e di Pudovkin. Per quello che se ne sa, Eisenstein





La rigidità e il pudore del linguaggio visivo avvertono in «Tabù» (foto 1, 2), girato da F. W. Murnau fra il 1930 e il 1931, della presenza di una personalità come quella di Flaherty, che fu appunto il collaboratore del regista tedesco durante le riprese compiute in un'isola dei mari del Sud. Il commento musicale che accompagnava «Tabù» nella edizione italiana fu aggiunto in seguito. Esso nulla toglie e nulla aggiunge alla poesia ora languida ora tragica del mondo meraviglioso che Murnau ha voluto svelarci.

Ecco, per completare questa breve esposizione, il più completo elenco che ci è riuscito di raccogliere della maggiore produzione russa fino alla comparsa del film sonoro: *La corazzata Potemkin* (Eisenstein), *La madre*, *La vita è bella* (Pudovkin); *Ottobre*, *La linea generale*, *Lo sciopero* (Eisenstein), *La fine di San Pietroburgo*, *Tempesta sull'Asia*, *Il capitano* (Pudovkin), *La terra* (Dovjenco), *Storia di un pezzo di pane*, *Dopo la morte*

piena di slancio e valentesi di mezzi assai semplici per sortire il suo effetto drammatico. Al contrario, Pudovkin porta al cinema russo una ben maggiore scienza, una ben più profonda intellettualità, un ben più ferreo ed intelligente metodo. Mentre Eisenstein si preoccupa, oltre che di ottenere il più semplice effetto, drammatico popolaresco, della rivelazione degli elementi interiori del dramma, Pudovkin si affida alla ricerca analitica di tutti gli aspetti esteriori e più strettamente visivi della storia che vuol narrare. Il punto di unione fra i due uomini è da ricercarsi soltanto nell'ideologia di cui sullo schermo narrano la storia, i sogni e le esperienze.

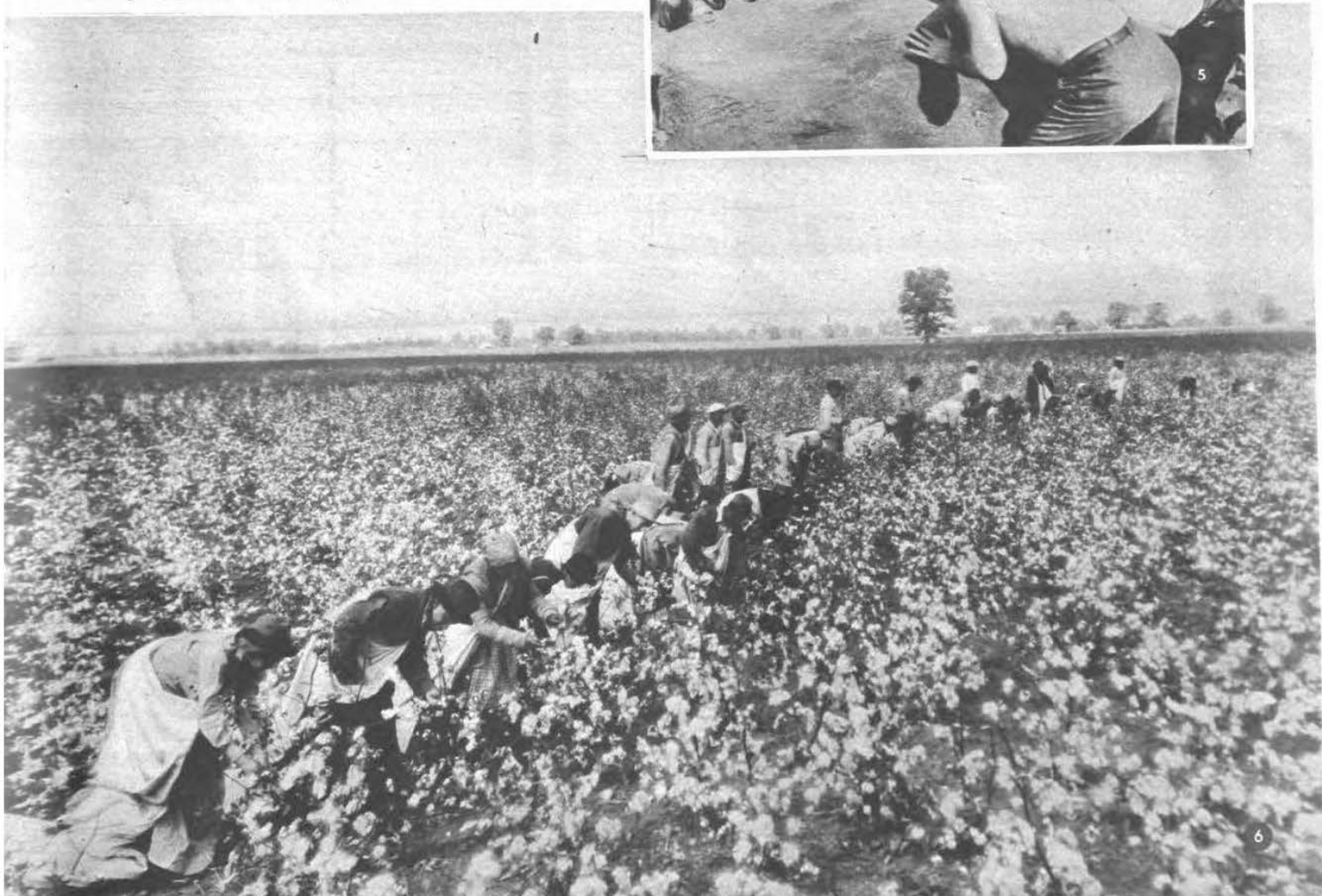
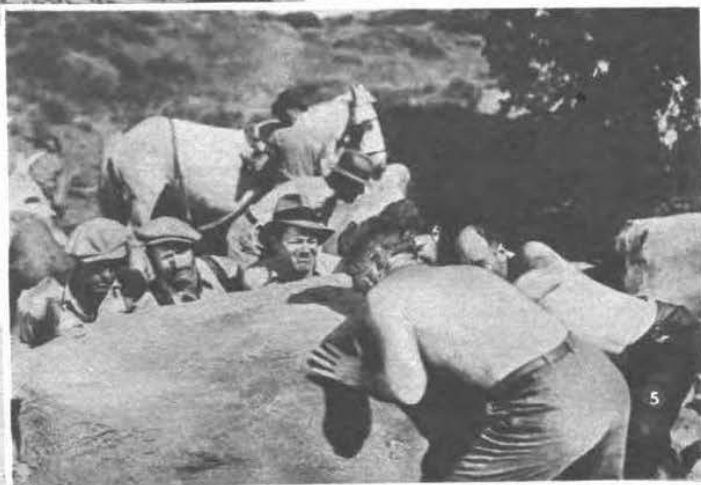


di Lenin, *La sesta parte del mondo*. Undicesimo anno (Dziga Vertoff), e fra i minori: *Garzone di ristorante* (con Protozanoff), *Il processo dei tre milioni*, *I tre del sottosuolo*, *Dura lex*, *La giornalista*, *L'ultimo dei Romanoff*, *I dieci anni*, *La figlia del capitano*, *Il maestro di posta*, *Iran il Terribile*, *Il demone delle steppe*, *I Decembristi*.

IL CINEMA AMERICANO

Che aria più dolce in America, al confronto di quelle gravi di ideologie, di teorie, di problemi del cinema germanico e russo! Il pubblico arricchito dalla guerra e dalla pace fa la coda davanti ai cinematografi: è l'età dell'oro per tutti, anche per quelli che arrivano in California senza un cent in tasca, ma con un sorriso simile a quello della Pickford o di Fairbanks. È l'epoca della vittoria incontrastata di David Griffith, del gran successo di Lilian Gish, del primo moralismo puritano, dei drammoni convenzionali, del sor-

Un regista americano, nato come un miracolo fra l'industrialismo hollywoodiano, è King Vidor. Con il film «La folla» (1920) (foto 4), ultima produzione muta di qualche importanza, egli ha dato la misura delle sue capacità, presentando un quadro drammatico ed incisivo della vita degli USA. Il film non ottenne il successo che meritava; altri film di Vidor, assai più commerciali, sono più noti di questo. E' soltanto nel 1934, infatti, che King Vidor riscatta tutta una serie di lavori per la cassetta presentando «Nostro pane quotidiano» (foto 5), film semplice ed ingenuo, ma pieno di vigore. Nel frattempo, soltanto «Alleluia» 1930 (foto 3, 6), si era imposto come un capolavoro, forse l'unico della cinematografia americana. «Alleluia» mostra, in un susseguirsi di scene fortemente caratterizzate, la vita quotidiana dei negri d'America nei suoi rapporti con la vita ultraterrena.





Un fotogramma del film «Aurora» di Murnau, il primo girato in America dal regista tedesco nel 1927, ci rivela, oltre al carattere di verità che Murnau sa sempre donare alle sue creazioni, anche una certa parte di quel gusto europeo, per le situazioni crude e nette, prive dell'orpello e del lezioso californiano trasportato ad Hollywood da registi neo-americani. La foto 3 è del film «Alleluia». Si tratta della scena culminante del film, quella della rivelazione religiosa del protagonista.

gere del romanticismo lucido e ben vestito degli americani. Griffith produce film a grande successo, ma dei quali non importa più fare il nome: in essi, probabilmente nulla ci sarebbe da notare, se si escludesse una accortissima capacità di racconto snodato e un perfetto controllo degli attori, le due qualità che, con la loro immediata evidenza per tutti, faranno la successiva fortuna del film americano presso il grosso pubblico. Peggio ancora, poi, se si arriva fino a Cecil B. De Mille, un uomo che conobbe, per cin-

que o sei anni, una celebrità pari a quella di una diva, ma che certamente è stato colui che ha assestato la prima e più pesante mazzata sui timidi tentativi che anche in America erano stati fatti per acclimatare negli studios californiani il cinema come arte. Cominciano, con il De Mille, le più caratteristiche preoccupazioni commerciali della produzione americana. De Mille allea definitivamente il cinematografo alla finanza, si da farne un tutto ormai indissolubile. Ai banchieri e ai grandi industriali, come naturale, seguono presto le donne fatali. Succede per il cinematografo, in grande stile, quello stesso fenomeno che, anni or sono, si poteva notare nei riguardi della clientela dell'Albergo Marini. Certo è che la cinematografia americana deve a quell'uomo grasso e positivo quasi tutte le sue più grandi invenzioni: prima di ogni altra cosa, il *sex-appeal*, la donna *vamp*, poi la mondanità, l'eleganza, gli ambienti di lusso. Cecil B. De Mille si inventa addirittura la Costa Azzurra e Rue de la Paix: dopo qualche anno sarà lecito vedere i banchieri americani in vacanza ed i borghesi francesi atteggiarsi in quei luoghi secondo i canoni stabiliti in America. La Quin-



Il tema di «La folla» (foto 2) è dovuto allo stesso regista King Vidor. Nel film è narrata la storia di una coppia d'innamorati che in mezzo alla folla di una metropoli americana salva il proprio amore e la propria individualità.



ta strada ed il suo bel mondo fanno il loro ingresso sullo schermo americano, fino ad allora tenuto da povera gente, *cow boys* e *desperados*, minatori, marinai e tagliaboschi. Babbit impara a baciare la mano alle signore, comprende che la buona società americana è più divertente che non il suo piccolo e quacchero centro. In tal modo cominciano a rivelarsi, uno dopo l'altro, tutti i fenomeni dell'americanismo cinematografico; l'interesse per attori ed attrici comincia a dare manifestazioni morboscose; i pastori protestanti cominciano ad agitarsi per il buon costume compromesso dei loro parrocchiani, i *clubs* femminili fremono nella campagna per la moralità. La stampa si impadronisce del cinematografo e dei suoi



soltanto Fairbanks a tenere ancora alto il buon nome del film americani. Quelli di Fairbanks sono film morigerati, ma dotati di un certo carattere inconfondibile, sportivamente esuberanti ingenui e ottimisti. Il personaggio è simpatico, non farebbe male a una mosca, è onesto, leale, e con i muscoli d'acciaio. Ne *I tre moschettieri*, Douglas, nella parte di D'Artagnan, non ama la moglie, ma la nipote del signor Bonacieux. Insomma, è, quello americano, ancora un mondo ottimista ed euforico, un mondo per gente ricca, alla quale resta difficile, poiché fa lavorare lo stomaco, far lavorare ugualmente bene il cervello, come i tedeschi, o il cuore, come i russi. E' naturale che tale mondo debba trovare il suo fuoco nel film comico. E' in questo genere, infatti, che gli americani del dopoguerra vanno ricordati. Ecco quella famosissima produzione di Harold Lloyd conosciuta in Italia con il titolo *Preferrisco l'ascensore*, ecco la sfrenata fortuna del primissimo Keaton, le ironiche trovate di Chaplin (*Il pellegrino*), la comparsa del Kid

Dalla famosa commedia «Liliom» di Ferenc Molnar sono stati tratti due film. Il primo, del 1924, è dovuto a Fritz Lang (foto 1, 2), che si valse della interpretazione di Charles Boyer e di Madeline Ozeray per comporre un altro dei suoi film esaltati e bizzarri, ma dotato di toni e momenti incisivi. Il secondo, del 1930 (foto 3), fu realizzato ad Hollywood da Frank Borzage con Charles Farrell e Rose Hobart. E' una produzione di poco superiore alla media, condotta però attraverso una esperta delicatezza di toni. La popolarità del soggetto giova a questo, come a molti altri film tratti da opere letterarie, per far accettare agli spettatori più volgari qualche tentativo di ricerca di mezzi formali raffinati e di audacie stilistiche.

scandali: compare William H. Hays, il ministro della Virtù ad Hollywood. Ma infine, nulla di rimarchevole rimane. Soltanto una produzione frenetica e disordinata, che va da *I dieci comandamenti* a *Jazz*, a, nientemeno, *Nanook* di Flaherty (1921) un film pieno di neve, di caccie, di cani e di lupi, alleanza perfetta fra il documentario e il romanzo. Ma, nonostante questa opera isolata, in effetti, è



Jackie Coogan. Tranne queste poche cose, niente altro di notevole. Veramente l'insegnamento dell'America, in tutto il periodo, è decisamente di carattere negativo: il cinematografo impara da essa tutti i vizi e poche virtù. Può essere assegnata alla cinematografia americana una certa importanza soltanto nei confronti dell'assoluta nullità di altre produzioni, oppure guardandola come semenzaio di quel cattivo gusto e di quella piatezza che ben presto caratterizzeranno la produzione media americana e quella di coloro che vollero imitarla.

E' accaduto al cinematografo un po' quello che successe allo sport. Entrambi, almeno in forma moderna, vennero al mondo in un periodo rombante e chiassoso, quando ci si poteva imporre soltanto facendo la voce molto grossa, fra gente chiacchierona e fantastica. Chi non ricorda i pezzi lirici e commossi che i giornalisti sportivi scrivevano sull'azione di un ciclista in montagna o di un calciatore in uno stadio? I cronisti sportivi hanno esagerato, perchè così volevano i loro tempi: ora, an-



Un film macchinoso ed ambizioso è « Intolerance » (foto 1, 2), il primo di tutta la lunga serie dei « colossi » americani, prodotto nel 1916 da David W. Griffith. Il film è costituito da quattro episodi, tre storici e uno contemporaneo, che si intrecciano fra di loro. Per le parti storiche, « Intolerance » può essere riportato al gusto e all'insegnamento dei film italiani del periodo; per la parte moderna, sono da notarsi alcune novità tecniche, quale l'uso del primo piano, che diverranno patrimonio dei mezzi espressivi cinematografici. « Intolerance » non ostante il grandioso successo non seppe creare una forte corrente di imitazioni sugli studi americani.

che se quella moda è morta e lontana, rimane allo sport il vecchio sospetto, e qualcuno è ancora preso dall'antica gioia di paragonare l'atleta al corridore di Maratona, il campione di pugilato a Paganini, il vincitore della gara dopolavoristica di marcia e tiro ad un eroe della patria. Lo stesso è accaduto per il cinematografo. Sul suo conto si è molto esagerato. Peggio, anzi, poichè per esso si sono mobilitate due generi di grancasse: quella, relativamente e commercialmente onesta, che si confonde con la « cassetta », battuta a più non posso sulla creazione di divi, di astri, di idoli, di nuovi miti borghesi, e quella, nientemeno, degli « artisti » dell'arte muta, persone serissime e « tecniche », che applicano allo schermo i sottilissimi metodi di analisi e di critica, i termini, i vocaboli, le teorie che valgono, squisitamente, per giudicare i prodotti di quelle arti che solitamente sono



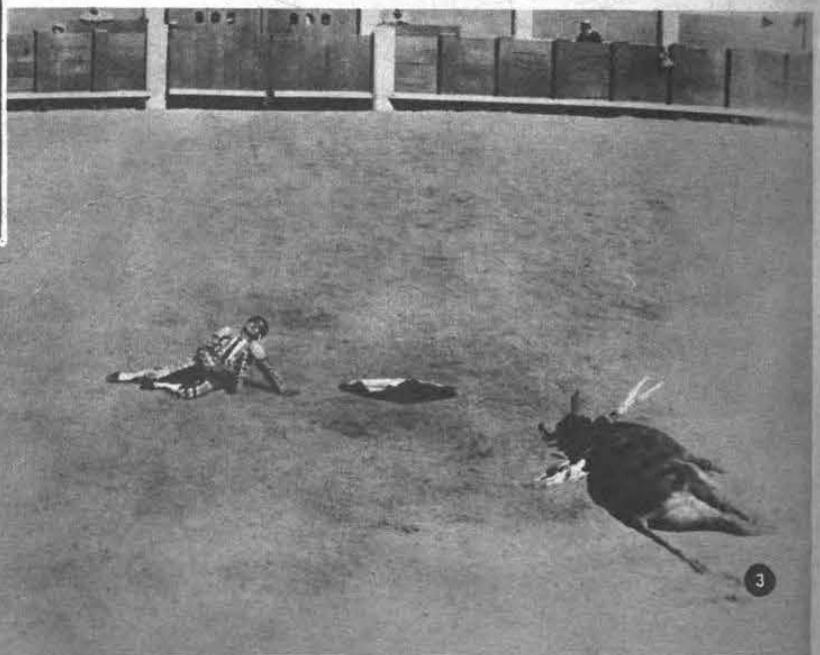
Il cinematografo, anticipando una analoga moda letteraria, si è presto compiaciuto di narrare la «vita privata» di qualche personaggio storico. «Elena di Troia» (foto 3) ha fatto le spese del primo tentativo di questo genere apparendo, assai procacemente nella persona dell'attrice ungherese Maria Korda, in un film diretto dal marito della stella, Alessandro Korda, del quale soprattutto ricordiamo la biografia romanzata di Enrico VIII. Una produzione storica americana pressapoco contemporanea è «Sansone e Dalila» (foto 1, 2), un film che raggiunge spesso effetti comici involontari attraverso il cattivo gusto della scenografia e dei costumi, nonché attraverso la soprabbondante dignità dei personaggi e degli interpreti. Anche questo film segue la trama del sistema di «Intolerance». L'episodio di Sansone e Dalila, dopo essere narrato secondo la tradizione biblica e con i costumi dell'epoca, o press'a poco, è riportato e rinarrato ai tempi moderni, con personaggi nei quali si vogliono ricercare i vecchi elementi della storia filtrati attraverso la loro psicologia di uomini e donne moderne. Tutto questo è però arbitrario ed ingenuo, sia la ricostruzione storica che l'ambientazione moderna successiva. Il 1927 è forse l'anno del peggiore cattivo gusto europeo ed americano.





considerate le sorelle maggiori della cinematografia. Il mortale comune, perciò, bisogna che usi grande attenzione nel parlare di vecchi e di nuovi film: essi sono affidati a gente terribile, dal linguaggio difficile ed esclusivo, dal gusto scaltritosi attraverso le fotografie di film che non hanno mai veduti. Ecco che, dopo il 1925, sembra inaugurarsi il « periodo classico » del cinematografo. Cerchiamo di essere più modesti! Diciamo che, dopo il 1925, si può vedere qualche buon film, poiché compare qualche realizzatore di spettacolo cinematografico che ha la capacità e l'intelligenza di appropriarsi delle conquiste tecniche raggiunte e

Gli anni di Rodolfo Valentino passarono troppo rapidi. Bello come un semidio, grande attore, inventore di un gusto e di una tecnica della seduzione, Rodolfo Valentino ha perfino la furberia di morire giovane, di scomparire come un'eroe o come il personaggio di un mito, lasciandosi dietro lunghi e piangenti cortei di « fans » dei due sessi. « Sangue e arena », (foto 1, 2, 3, 5) « Lo sceicco », « L'aquila nera », « Monsieur Beaucaire » (foto 4) di Sidney Olcott: il divo appariva nei più strani e distanti costumi, ma il suo sguardo era sempre quello, quando languidamente risplendeva poco prima del momento fatale in cui un'altra vittima cadeva ai suoi piedi. Con quelle scene, Valentino è stato l'ultimo grande maestro per tutti gli aspiranti dongiovanni. Egli è un po' l'esemplificatore popolare della tecnica dannunziana per conquistare le donne. Dopo di lui, i dongiovanni mancheranno di un vero segretario galante.



di valersi dei tentativi fino ad allora compiuti. Questo vuol dire che, in quegli anni, si sono fatti dei buoni film, e vuol dire che se ne faranno ancora. Vuol dire anche che, per passare alla meno peggio una serata, non è per nulla necessario andare a scomodare un linguaggio difficile, ad entusiasarsi troppo per qualche sprazzo d'ingegno e di fantasia, a spaccar in quattro il capello di un regista (che in fin dei conti è un capello molto semplice), come se, soltanto col compiere questa operazione, fosse possibile entrare nel campo della più alta intellettualità e nella quintessenza della modernità. Bisogna anche pensare, poi, che coloro che parlano di cinematografo con vera competenza sono, in genere, gli stessi che si occupano a fondo di musica negra e che hanno da dire una loro parola sul problema dei registi giovani. Tanto che non si può assistere alla proiezione di qualche film «classico» senza doversi prima sorbire le dichiarazioni di un giovanotto che parla, con impressionante precisione, di «ritmo», «montaggio», «espressione», tutte cose che, nel film in questione, non si ritroveranno affatto. Ma naturalmente anche noi siamo disposti a concedere tutta la



Rudy: un vezzeggiativo e un diminutivo; e a questo nome, di film in film, tutto il mondo, specie il mondo femminile, corse dietro, come si insegue una cometa. Morì Rudy, da anni il «Club delle vedove di Rodolfo Valentino», ad ogni anniversario, lo piange attraverso le associate d'America, in una riunione annuale durante la quale si proiettano tutte le pellicole delle quali il divo fu protagonista. Si chiamava Rodolfo Guglielmi, ed era nato il 6 maggio 1895 a Castellaneia (Puglie), figlio di un veterinario. A diciannove anni, pieno di vanità, dice il suo biografo John Dos Passos, s'imbarcò per l'America deciso a far fortuna. Fu giardiniere, cameriere, meccanico, ballerino: fece coppia di ballo con Jean Ackers e prese il nome di Rudolph Valentino. Passò ad Hollywood e lavorò come comparsa a cinque dollari al giorno. All'improvviso, nel 1921, apparve sullo schermo come protagonista de «I quattro cavalieri dell'Apocalisse» di Rex Ingram, insieme con Alice Terry. Fu una scoperta; una vasta campagna pubblicitaria fece di lui «un caso»; prima la «Metro» poi la «Paramount» imbarcirono sull'attore italiano passioni, drammi, costumi: lo vestirono da torero e da soldato, da rajà e da sceicco; fu l'interprete di ogni seduzione, il «tipo» che mancava al cinema del mondo. Il piano pubblicitario oltrepassò le speranze degli uffici stampa e dei magnati cinematografici. Dice Dos Passos che Valentino trascorse la vita nell'incolore riverbero delle lampade, in ville di stucco ingombre di ninnoi, tappeti orientali, pelli di tigre, nei sontuosi appartamenti degli alberghi, in accappatoi di seta, in automobili private. Non faceva che salire o scendere in lussuose automobili, o carezzare il collo di bei cavalli. Dovunque andasse, le sirene dei poliziotti in motocicletta lo precedevano stridendo, divampavano i lampi di magnesio, le vie erano ingombre di visi isterici, mani dimenanti, occhi folli; gli tendevano gli album di autografi, gli strappavano i bottoni, gli tagliavano la coda del suo ammirabile abito da sera; gli rubavano il cappello e davano strattoni alla sua cravatta; i suoi domestici gli scacciavano le donne da sotto il letto. Sposò la sua antica collega di scena, divorziò, sposò la figlia adottiva d'un milionario, si cacciò in processi coi produttori che avvilivano l'arte dello schermo, spese un milione di dollari in un solo viaggio in Europa. Morì che aveva solo trentun'anni, nell'agosto 1936, per ulcera gastrica, nell'Albergo Ambassador, a Nuova York. Le sue «vedove» lo deposero su di un letto di rose carnicine, si malmenarono per vedere e toccare la sua bara coperta da un drappo d'oro, gli eressero un monumento funebre a Hollywood.



Gloria Swanson, appena giunta in America dalla Svezia, conobbe più di un momento di celebrità. Alcuni dei personaggi da lei creati, come ad esempio «Zazà» (foto 1) nel film omonimo, di cui si presenta una scena, o «Sadie Thompson», valsero ad imporla presso un pubblico non solamente composto dai frequentatori dei cinema di periferia. Poi, sopraggiunto il parlato, Gloria Swanson non ha più saputo dir nulla. Ritiratasi ricchissima dalle scene, si è dedicata al commercio dei bottoni, poi alla produzione di film, l'ultimo dei quali, diretto da Stroheim la ridusse in miseria



Un altro attore famoso del tempo del cinema muto, che pure non ottenne alcun successo con l'introduzione del sonoro, è John Gilbert, che vediamo qui in una scena de «I cosacchi» assieme a Renée Adorée (foto 3). Jackie Coogan in «Dolore di bambino», uno dei primi film interpretati da bambini (foto 2).

nostra fiducia ad uomini come René Clair, Pabst, Dupont e Lang. Siamo disposti a credere che, almeno negli anni che corrono dal 1925 ai primi del film sonoro, si possa parlare di un certo numero di realizzazioni cinematografiche otte-



nute dimenticando l'eterno punto di partenza della produzione precedente e seguente, gli interessi commerciali, ma anzi puntando alla conquista dello spettatore soltanto attraverso l'impiego del cervello e della intelligenza.

In effetti, intorno all'anno 1923, il cinematografo si trova nelle migliori condizioni per incominciare a produrre i suoi capolavori. I francesi gli hanno ormai fornito tutti i mezzi tecnici, i tedeschi, i russi lo hanno arricchito, in tempo brevissimo, di esperienze quali nessuna delle arti maggiori può vantare, gli svedesi gli hanno insegnato a narrare, gli americani a muoversi. Cominciano anni di pace per il mondo: il pubblico comincia a capire che quando gli si presenta una scena in *flou* non si tratta di una fotografia mal riuscita, comincia ad entusiasarsi per i «primi piani», usati da Griffith per la prima volta nel 1908. Oramai non si può più dividere la produzione cinematografica mondiale secondo il suo luogo di origine. E' nato un linguaggio comune, una tecnica internazionale; son sorte delle leggi che valgono per tutti. I nuovi creatori cinematografici nascono un po' da per tutto: abbiamo già visto i russi del periodo, ora si tratta di accorgersi di quanto ci sia di nuovo, di vero e di interessante in alcune personalità e in qualche ben riuscito film. A voler parlare in termini nazionali, si possono soltanto rimarcare i mancati destini del cinema francese ed italiano, la decadenza dei nordici, il sorgere di qualche nuovo centro di produzione nei nuovi paesi (Cecoslovacchia) creati dalla pace di Versailles.

Il cinema francese nulla crea di nuovo, se non lo schermo triplo di Abel Gance, un uomo di cui non si dirà mai abbastanza male. *Napoleone* resta come documento del peggior cattivo gusto, dell'assurdità, del pescecianismo cinematografico. Abel Gance è una specie di scadente Victor Hugo della cinematografia. Il resto della produzione francese (Jacques



L'acrobatico e sorridente Douglas Fairbanks racconta sullo schermo, negli anni che vanno dal 1920 al 1927, una serie di magnifiche avventure. Due dei suoi migliori film sono «Il ladro di Bagdad» (1922) (foto 1) e «Il pirata nero» (1926) (foto 2, 3). Il primo è tratto dal famoso racconto del tappeto magico di «Mille e una notte»: notevole soprattutto l'uso di certi trucchi e la vistosa scenografia di William Menzies, premiata dalla Accademia Cinematografica. «Il Pirata nero» è uno dei primi tentativi della cinematografia a colori, prima dell'avvento del «Technicolor». Si ricordano i rossi sflogoranti, i neri bituminosi, il mare troppo azzurro. Il pubblico, per allora, non sembrò apprezzare troppo questa novità.



Uno dei nomi più famosi della cinematografia è quello dell'attore Douglas Fairbanks che cominciava la sua meravigliosa carriera già nel 1915 con un film diretto da D. W. Griffith. Nel 1921 egli insieme con Chaplin e la Pickford e lo stesso Griffith fondava la ditta «Artisti Associati», quella che realizzò tutte le successive produzioni del geniale attore-acrobata.

Feyder, De Baroncelli), se si tolga qualche giovane regista che si fa luce nelle piccole sale di avanguardia, come Jean Renoir o Fernand Léger (*Il balletto meccanico*), non comporta altro che dei macchinosi film storici o delle commedie allegre di stile parigino. Bisogna arrivare a



René Clair per ritrovare una personalità, di valore positivo, pari a quella del pompiere Gance.

René Clair, il cui vero nome è René Chomette, è nato a Parigi nel 1898. Verso il 1919 ha inizio la sua carriera giornalistica e letteraria. Cominciò a frequentare gli studi cinematografici presentandosi in piccole parti di comprimario nei film di Protozanoff e quindi come aiuto regista di De Baroncelli. A venticinque anni, nel 1923, produsse il suo primo film, *Parigi che dorme*, un racconto poetico e lento, pieno di ricordi degli ormai vecchi film americani a episodi, ma anche pieno di poetico umorismo. Nel 1924, realizza il famoso *Entr'acte*, su musica di Erik Satie e scenario di Picabia. Uno scandaloso successo, o, meglio, un successo pieno di scandalo, accompagnò la programmazione di questo breve film dalle apparenze così assurde. In apparenza, il film non ha altro aspetto che quello di un sogno, senza soggetto, senza narrazione, senza storia, dove le più disparate immagini circolano in libertà. La sola legge che esse seguono, nel presentarsi allo spettatore, è quella di un'arbitraria e noncurante associazione di idee. Nell'apparente incoerenza, tuttavia, si può ritrovare un semplicissimo filo di Arianna: forse si tratta di un sogno, che a



(foto 5, 6, 7, 8) e «Luna di miele» (foto 9). Sono due episodi di una stessa storia, svolgentesi nella Vienna dell'immediato anteguerra: situazioni scabrose, personaggi e tipi dalla fortissima caratterizzazione fanno di questi film due opere delle più vive e forti. Erich von Stroheim inventa definitivamente in questo film il suo personaggio ormai classico: il Nicki aristocratico, freddo, distaccato, egoista, antipatico, «l'uomo che vorreste odiare». Anche le altre figure del suo film sono freddamente analizzate: la ragazza zoppa, il macellaio brutale. Una vita ferocemente falsa e triste nasce dalle fotografie crude o delicatissime, dalla potenza di attori quali Fay Wray, Zasu Pitts e Mande George. Dopo questo film Stroheim ritorna ad essere essenzialmente un buon caratterista di film polizieschi e paurosi.



I più disordinati ambienti e le più tipiche situazioni del dopoguerra si ritrovano descritti con una particolare crudeltà e freddezza, nel film «Femmine folli» (foto 1, 2, 3, 4), prodotto nel 1922, che narra l'ambiente della Montecarlo post-bellica. Il regista ed interprete di questo film, Erich von Stroheim, venne definito come «l'uomo che vorreste odiare». Egli ha prodotto opere di incisività impressionante, ben lontane dal cosiddetto realismo, ma molto vicine alla vita vera. Emigrato successivamente in America, il regista offre un altro esempio della incomprendimento e delle difficoltà che molti artisti europei trovano nell'ambiente di Hollywood. Comunque, in America, egli produsse, dopo molto lavoro e un gran numero di metri di pellicola impressionati, due film quali «La marcia nuziale»



poco a poco va prendendo consistenza e valore nel cervello di chi lo sogna, attraverso associazioni di immagini e di idee che, per quanto possano essere misteriose ed inesprimibili a parole, seguono un certo ordine; tanto che, poco alla volta, sembra di poter presentare l'immagine successiva. Il getto d'acqua fa pensare al tiro al piccione, il tiro fa pensare alla morte. Alla fine tutto fa centro intorno a questo pensiero: la morte e il seppellimento, *Entr'acte* diviene un poema tragico, una successione di temi comici e grotteschi, calcolata, freddissima, intelligente, quasi senza fantasia, una matematica minuziosa, giocante su di una tecnica vigilantissima. Già attraverso questo film ci accorgiamo come con René Clair il balletto, la danza, vengano ad occupare un posto importantissimo nel cinema. Molti dei lavori posteriori ad *Entr'acte*, infatti, non sono che trasposizioni del magico dei balletti russi o svedesi, di Stravinski o di Petrouchka, sullo schermo; giochi leggeri di burattini, caratterizzati con molto ingegno come nel *Cappello di paglia di Firenze* o potenziati da mille bravure tecniche





Norma Talmadge e Gilbert Roland ne «La signora delle camelie» una delle innumerevoli versioni cinematografiche del dramma di Dumas figlio.



Ancora non si era inventata la formula del «sex-appeal» e le dive dovevano affidarsi a un loro particolare genio per diventare simbolo di amore per tutti gli uomini. Mae Murray (foto 2, nella «Vedova allegra») Norma Talmadge (foto 1 e 3), Mary Pickford: in ognuna di queste donne si possono ritrovare i prototipi di mille altre che, in quegli anni come nei successivi, codificarono la loro bellezza secondo i tipi celebri che le prime stelle inventarono. Mae Murray è il tipo della seduttrice d'alto bordo, coperta di lustrini e di veli, coi tacchi esageratamente alti, i capelli molto ricci; la Talmadge è la prima «aristocratica», Mary Pickford è l'ingenua, eterna fidanzata.



Sopra: Norma Talmadge nel film «Camilla». Sotto, Mary Pickford in «Papà Gambalunga».





La migliore interpretazione di una stella celebre come Pola Negri, una delle mogli di Rodolfo Valentino, è probabilmente quella di «Gli amori di un'attrice», un film in cui è narrato un poco della vita di questa famosa bella donna, amante e viaggiatrice, romantica, appassionata, continuamente in moto fra l'America e l'Europa per divorziare e sposarsi

come nei *Due timidi*. La successiva produzione di Clair comincia con l'avvento del parlato. René Clair dona alla Francia, il primo film di un certo valore, dopo una lunga serie di anni. *Sotto i tetti di Parigi*, non ostante tutti i difetti tecnici di quell'epoca, nella quale ancora non erano chiari i limiti entro i quali si sarebbe dovuta tenere la parola e la musica applicate al cinematografo, segna l'avvento del nuovo realismo del Clair, uno stile sempli-

Nel 1929 gli americani, dopo che già si era esaurito il periodo d'oro di W. Griffith e di Mack Sennett, si accorgono del cinema europeo. Rimontano a quell'anno le prime emigrazioni di divi e di registi del vecchio mondo verso gli studi della California. Uno dei maggiori acquisti dell'America è senza dubbio quello conclusosi con l'arrivo degli svedesi, in particolare del regista Victor Sjöström. A Hollywood, Sjöström realizzò alcuni soggetti della Lagerlöf, oltre che qualche scenario americano. «Vento» (1929) (foto 1), con l'attrice Lilian Gish, è uno dei suoi film più emotivi. Sotto a destra, la foto 2 mostra una scena del film «Castigo» con Wallace Beery e la Dressler, dove gli americani sostituirono all'interesse per una coppia di giovani amorosi quello per i casi drammatici di personaggi vecchi e più umanamente determinati per quanto ugualmente simpatici alla platea.





La storia di Greta Garbo è nota a tutti. La vita pubblica e privata della celebre attrice svedese è ormai diventata uno dei luoghi comuni dell'interesse degli uomini e delle donne del nostro tempo. Chi non conosce il primo film

pubblicitario di un magazzino di abiti confezionati, ce e popolare, ma sempre pieno di riferimenti letterari e pittorici, tanto da fare dell'opera cinematografica uno spettacolo a parte, differente dal teatro come dal vecchio cinema, con un mondo tutto suo, che è quello della verità colta nella strada e approfondita attraverso l'esperienza di un esperto cervello. *Il milione*, probabilmente il capolavoro di Clair, ci dà la prova concreta che è nato



dove apparve la commessa svedese Greta Gustafsson? E quindi i primi film di Mauritz Stiller, durante quel magnifico momento che, intorno al 1922, conobbe la cinematografia svedese. Basti ricordare la « Gösta Berling » (foto 2, 5), « Saga » (edizione italiana: « I cavalieri di Ekeby », 1923) realizzato sulla traccia di un romanzo della Lagerlöf. Greta Garbo passa quindi in America. Comincia il fenomeno del divismo: Greta diventa il simbolo di tutto il cinematografo, un personaggio quasi divino, irraggiungibilmente distante, aiutata in questo dal suo famoso viso da sfinge nordica, dai suoi occhi freddi e dalla sua bocca dura. Ad onor del vero, bisogna però dire che la magra svedese diventa una grande attrice. I suoi film, seguiti ormai in lunga serie, sono una sicura conquista in cui raramente si cede al gusto della platea, di mezzi espressivi sempre più semplici e raffinati. Sono anche un poco il simbolo degli anni e dei gusti che passano, da

« La car
(foto 9),
diva, rea
ma di E
se l'ope
lamente
di essa,
a valers
che la p
no. Cla
conlamin
interpret
si adagia
za di ur
zionalità
interpret
potremo



6



8

prodotto nel 1935 dal romanzo di Tolstoj e «La signora dalle Camelie» (foto 7) del 1937. Fra i peggiori «Maria Waleska», film accurato, ma falsissimo. Ma al pubblico, ormai, non importa più molto trovare una Greta Garbo veramente grande o per lo meno, nuova, come ad esempio era quella di «Ninotchka» (1938) (foto 3). L'attrice è ormai diventata di dominio pubblico, non rappresenta più un fenomeno artistico e, anzi, ha superato gli stessi termini

«La carne e il diavolo» ad «Anna Cristie» (foto 9), del 1930, il primo film parlato della diva, realizzato da Clarence Brown dal dramma di Eugenio O' Neill. «Anna Cristie» è forse l'opera dove Greta Garbo dà più completamente la misura delle sue possibilità. Dopo di essa, infatti, si può dire che la diva cominci a valersi della facilità di quella tipizzazione che la pubblicità americana le ha creato intorno. Clarence Brown diventa il suo regista. Egli contamina della sua felice abilità le stesse interpretazioni della attrice. I film della Garbo si adagiano ormai sulla tranquillizzante sicurezza di una falsa messinscena e di una convenzionalità dei soggetti che solo la bravura della interprete riesce a nobilitare. Fra i film migliori potremo indicare «Anna Karenina» (foto 4, 8)



9

commerciali del suo personaggio, per divenire essa stessa l'eroina di un continuo romanzo, moderno. La foto n. 6, mostra Greta Garbo durante la sua visita a Roma col maestro Stokowsky, durante quel famoso romanzo sentimentale-pubblicitario che interessò tutto il mondo. Oggi Greta Garbo, come risulta da notizie americane, sembra aver assunto un atteggiamento politico contrastante con quello dei suoi produttori.



7

un nuovo artista. *Il milione* è il riassunto di tutta la produzione comica ed operettistica francese, un film ricco e gremito di fatti, di avventure, di personaggi secondari, di divertimento, portato tutto sul filo di rasoio di un umorismo contenuto e pieno di punte polemiche. Tali doti, del resto, è facile ritrovare nel successivo *A nous la liberté!* come pure nel *Quattordici Luglio*. Due termini sembrano poter essere indicati come gli essenziali del regista: la danza, secondo un cammino sempre più perfezionato e scaltrito, e Parigi. Quanta aria parigina su René Clair! Una



La più vera produzione filmistica americana è senza dubbio quella che si valse degli sfondi naturali del paese per inquadrare le vicende movimentate dei pionieri del « selvaggio e lontano occidente ». Il creatore di questo genere di film è Thomas H. Ince; il suo cow-boy preferito, dal volto fermo e rigido e dagli occhi chiari, fu William S. Hart, interprete di numerosi scenari tratti dai famosi romanzi di Rex Beach (fra gli altri: « Il demone dell'odio », 1924, foto 2). Le ultime produzioni del genere si ebbero nel 1923 con « The covered wagon », un film che narra la storia della conquista delle grandi praterie occidentali e nel 1936 con i « Cavalieri del Texas », buon film di King Vidor (foto 1).



Negli anni fra il 1923 e il 1926 il cow-boy Tom Mix (foto 3) apparve in una lunga serie di film avventurosi diretti da John Byston. I suoi e i film di Buck Jones diretti da Jack Conway, possono essere considerati come i romanticizzati epigoni dei film « western » degli anni precedenti. In essi, a poco a poco, il bello sfondo della selvaggia natura scompare sotto il peso della vicenda passionale e poliziesca.



Due scene del film « Viva Villa » (foto 4, 5), diretto da Conway nel 1933, uno dei migliori film americani d'avventure, interpretato da Wallace Beery. Il ritmo incalzante del racconto di questo film raggiunge a volte un tono epico non privo di ironia.



Parigi ormai morta, ma nostalgica, fatta di autisti bonari, di borghesi in vena di eleganze, di ragazze simpatiche, di festosi lumi, di luna-park, di incontri notturni, di cieli chiari sopra le piccole case dei quartieri famosi in tutta Europa. Che cosa resta del film francese dopo Clair? Per fare dei film sonori ci vuole molto denaro, e il denaro, almeno in grandi quantità, non è il miglior alleato dei poeti. *Penstone Mimosa*, *La Maternelle*, *Poil-de-Carotte*, ecco ancora dei buoni film, ma come rari! Duvivier con *Poil-de-Carotte* si afferma, e fa scordare la sua successiva produzione, non certamente portata alla stessa altezza del gentilissimo film che narra la storia di quel ragazzo difficile. E, ancora in seguito, veniamo addirittura ai nostri giorni, ai film ultimi del



cosidetto realismo francese, del pessimismo, di Jean G. b'n. Ormai è inutile far nomi, ch  tutti ricordiamo i maggiori successi di questo genere. E ricordiamo anche, ad onor del vero, qualche scena, qualche momento, di quei film che ci sembrano ora tanto distanti e superati. Chi non rammenta la morte di *Pep -le-Moko*, o il senso della *Belle equipe*, o la serra vicino alla strada ferrata de *Le jour se leve*? Con questi titoli,   possibile ritornare un poco indietro, fino ai tempi in cui comparve sugli schermi tedeschi il nome di G. W. Pabst, probabilmente il creatore e l'iniziatore del nuovo gusto cinematografico europeo. Al film espressionista segue il film astratto; Walter Ruttmann con la *Sinfonia di una grande citt * conclude il periodo eroico del film tedesco; ormai non c'  pi  tanto bisogno di artisti, quanto di artigiani che,

Anche il film poliziesco ebbe in America la sua codificazione attraverso la ricerca di scenari che interessassero quel grosso pubblico abituato alle emozioni della cronaca nera scandalisticamente trattata dai giornali. Presto, per , il moralizzatore di Hollywood volle che gli eroi dei film di avventure (foto 1, « Across to Singapore ») divenissero, i G. Men in lotta contro il gangsterismo e i contrabbandieri d'alcool. Si ebbe cos  una serie di film che trov  il suo modello nella « Pattuglia dei senza paura », 1935 (foto 3), e che diede opere crude piene di movimento quali « Missione eroica » (foto 2) « Le vie della citt  » (foto 5) e « Sterminateli senza piet  ». Anche un regista esperto e noto come l'europeo Fritz Lang volle trattare questo genere. Lo fece forse con minore truce incisivit  di quella dimostrata da Hoard Hawks in « Scarface », ma con molto maggiore senso di umanit . Il titolo del film   « Furia », 1935 (foto 4); e narra la storia di un errore giudiziario.



Una scena del film « Missione eroica » che divenne il modello delle opere di propaganda nella lotta contro i gangsters.





A Lon Chaney non ci sembra di dover riconoscere particolari doti, se non quella della formidabile pazienza che egli dimostra in ogni film nel sottomettersi a pesantissime e complicate truccature. Comunque, egli ebbe un enorme successo di pubblico e conobbe tutte le gioie e gli inconvenienti della pubblicità. I suoi film sono tutti dovuti alla collaborazione dell'attore con il regista Mae Busch e prodotti negli anni dal 1925 al 1927. Il più celebre di essi è «Il fantasma dell'Opera», una terrificante produzione ambientata nei sotterranei del gran teatro parigino dove si nasconde un mostruoso personaggio. L'inquadratura qui presentata è del film «Mentre la città dorme», diretto da Jack Conway. Lon Chaney ebbe a morire durante la ripresa del film «Il ferroviere». Le foto 2 e 3 mostrano scene del film «Furia» interpretato da Sylvia Sydney e da Spencer Tracy e diretto da Fritz Lang nel 1935.



Un film assai rimarchevole, prodotto nel 1934 negli studi di New York per la collaborazione di due dei più famosi sceneggiatori americani, Ben Hecht e Charles Mac Arthur, è «Delitto senza passione» (foto 4, 5). Il protagonista del film, il famoso avvocato assassino, è Claude Rains. Nel film tutto è controllato, dai movimenti della macchina da presa, limitatissimi, alla musica, alla aderenza della sceneggiatura, alle difficili reazioni psicologiche del personaggio che, dopo aver ucciso, cerca disperatamente un alibi.

ogni tanto, abbiano un'intuizione poetica. L'uomo nuovo della cinematografia mondiale, colui che sistema tutte le esigenze, che compone ogni dissidio, è Pabst. Il suo debutto fu quello del trionfatore: *La via senza gioia* è uno dei più celebri film che si siano mai prodotti. In quel film si incontrano Asta Nielsen, ormai al declino, ma ancora dotata di





Il dramma di Maxwell Anderson «Winterset» fu ridotto per lo schermo nel 1937, da Alfred Santell e interpretato da Burges Meredith, Margo e Edoardo Girelli (foto 1). Il film manteneva, nel complesso, la struttura teatrale, pur non mancando in certe scene di qualche effetto visivo e sonoro prettamente cinematografico. L'atmosfera cupa e piovosa di un sobborgo newyorchese è resa con un verismo minuto.

un gioco magnifico e di una beltà imperiale, con una giovane debuttante da poco arrivata dalla Svezia: Greta Garbo. Tutto il film è basato su una contrapposizione romantica fra la miseria e la ricchezza della Vienna della inflazione, pieno di annotazioni veristiche e toccanti, come vuole la moda degli anni. Pabst, in fin dei conti, ha il genio della moda. La sua produzione è ineguale, ma sempre nobile; è pienamente cinematografica in quanto resta vera fotografia dei tempi, dei gusti, delle necessità. Ecco *La tragedia nella miniera*, *Quattro fanti*, *L'opera da quattro soldi*, *Don Chisciotte*, *Atlantide*. In Pabst si ritrova tutto il cinema europeo, tutti i motivi, i ritmi, le av-



Il film «Primo amore» (1928) interpretato da Tryon G. e Barbara Kent (foto 2) rivelò il regista Paul Fejos che qui narra con molta genialezza la vita di due esseri qualunque, un giovanotto ed una ragazza, nel pomeriggio di un giorno festivo a New York. E' questo uno dei primi film sonori ed anzi, in esso il sonoro raggiunge spesso una sua particolare funzione. Con «Stage Door» (Palcoscenico) del 1938 (foto 3) il regista Gregory La Cava ha voluto rappresentare il triste retroscena dell'ambiente teatrale americano, quello che lo spettatore era abituato a conoscere attraverso le luccicanti ribalte di Broadway. Il film è tratto da un popolare dramma di George S. Kaufman e Edna Ferber e interpretato da Katherine Hepburn e Ginger Rogers.



dimenticare gli sfortunati, pesanti, tristi e crudeli film girati in America da Von Stroheim, né quelli di Lindermann (*Tabou*). Comincia poi per la Germania un nuovissimo periodo, completamente staccato dai presupposti e dalle esigenze che reggevano il vecchio film tedesco. Valendosi intelligentemente di vecchi attori come Jannings, prima ancora che cominci la presente correntissima produzione, assistiamo in Germania alla na-

venture preferite dal gusto dello spettatore che si evolve, dalla platea e dai frequentatori di sale riservate. Pabst è un robusto artigiano, che ha compreso il cinematografo nella sua mutevole essenza di fenomeno strettissimamente legato ai tempi, che ha aperto la strada a tutta la successiva migliore produzione tedesca ed europea. Film come *Libelei*, *Mascarade*, lo stesso *Congresso si diverte*, Max Ophüls, Hertha Thiele, *Ragazze in uniforme*, sono possibili soltanto attraverso l'insegnamento di Pabst. Si può parlare, per il film tedesco, fino all'avvento del nazionalsocialismo, di una vera scuola, molto più sentita e importante che non la stessa scuola di Clair in Francia. Ad essa non sono neppure estranee le influenze dell'ultimo Murnau e, soprattutto, di E. A. Dupont. Quel magnifico Dupont di *Variété*, un film che resta, almeno per noi, di un'importanza artistica eccezionale. E nemmeno, in questa atmosfera, si possono



Uno dei primi film di Joseph von Sternberg «I docks di New York» (1928) (foto 1) già rivela le particolari predilezioni del regista per gli ambienti squallidi, per la descrizione di luoghi miserabili ed in rovina, avvolti da una atmosfera di sensualità stanca e torbida. La storia del film narra le vicende di un giovane marinsio che si fa condannare per salvare la donna che ama. Gli attori erano Betty Compson, Bancroft e Olga Baclanova. Mervyn Le Roy dirige, nel 1933, il film: «Cuori in burrasca» (foto 3) con Wallace Beery e Maria Dressler, due dei più effiaci brutti dello schermo americano.



Il film «Se avessi un milione» (foto 2) è impiantato sulla grottesca storia di una «eredità divisa in sette parti di un milione ciascuna e lasciata da uno stravagante milionario a sette nomi scelti a caso sulla guida telefonica. Sette registi hanno narrato i sette episodi nei quali il film si divide: episodi quasi tutti grotteschi ed in fondo amari, tanto che il film vien quasi a prendere atteggiamenti polemi.

scita del film nazionalsocialista. Fra tale produzione ricorderemo, per evidenti caratteri di nobiltà, *Horst Wessel*. Il giovane butleriano Quex e Trionfo della volontà.





Nel 1932 Marlene Dietrich appare, accanto ad H. Marshall nel dramma coniugale «La venere bionda» (foto 2), film peregrino ed a lieto fine.

Nel 1934 il cinema americano volle creare una nuova stella nell'europa Anna Sten. La nuova diva interpretò tre film, ma non ebbe quel successo che il suo produttore si attendeva. Il migliore suo lavoro è «Nanà» (foto 1), un film tratto dal noto romanzo zoliano e diretto da una donna, Dorothy Arzner. Nel 1935 la diva Marlene Dietrich fu diretta ancora una volta da Joseph von Sternberg nel film «Capriccio spagnolo» (The Devil is a Woman) (foto 2, 3), tratto da un romanzo di Pierre Louys adattato per lo schermo dallo scrittore americano John Dos Passos. Il regista si vale qui di tutti quegli elementi che possono sfaldare e disgregare la immagine in uno scintillio di bianchi e di neri, in mezzo al quale compare meraviglioso il viso della bella donna. Nastri, trine, reti, ricami, gelsie semi-chuse che fanno da filtro al sole, ceste, gabbie, stelle filanti compongono una Spagna decadente e sensuale, secondo il gusto dello Sternberg e del romanziere Louys.



La moda di portare sullo schermo i più grandi successi della stagione teatrale cominciò in America piuttosto tardi: nel 1937 è la volta della «Foresta pietrificata» di Robert Sherwood (foto 4). Questo film, diretto da Archie Mayo, è notevole soprattutto per la perfetta interpretazione di due attori quali Leslie Howard e Bette Davis. La foto 5 mostra una scena di «Cuori in burrasca».





La Davis è una attrice che, non si vergogna, come troppe sue colleghe americane, di mostrarsi trascurata, mal vestita e mal pettinata. La si veda nella parte della serva in «Schiavo d'amore» (foto 1), un nobile film tratto dal romanzo di Somerset Maugham.

Siamo arrivati ormai alla fine. Il cinema, da *L'arrivo del treno alla stazione* a *Kermesse héroïque*, sembra aver fatto un ben lungo cammino. Esso ha ben presto trovato il suo linguaggio, i suoi mezzi tecnici; ma quanto tempo ci ha messo a farsi considerare — se pure ti è riuscito — come un'arte autonoma. La sua vera data di nascita, di solito, è posta insieme a quella della guerra mondiale. E di fatto, i primi «corto-metraggi» di Charlot, l'apparizione di Sjöström, sembrano dar ragione a questa teoria. La bellezza delle immagini in movimento, la lenta, sinuosa e miracolosa maniera di presentare i personaggi, l'attenzione alle forme belle, ai dettagli della vita,

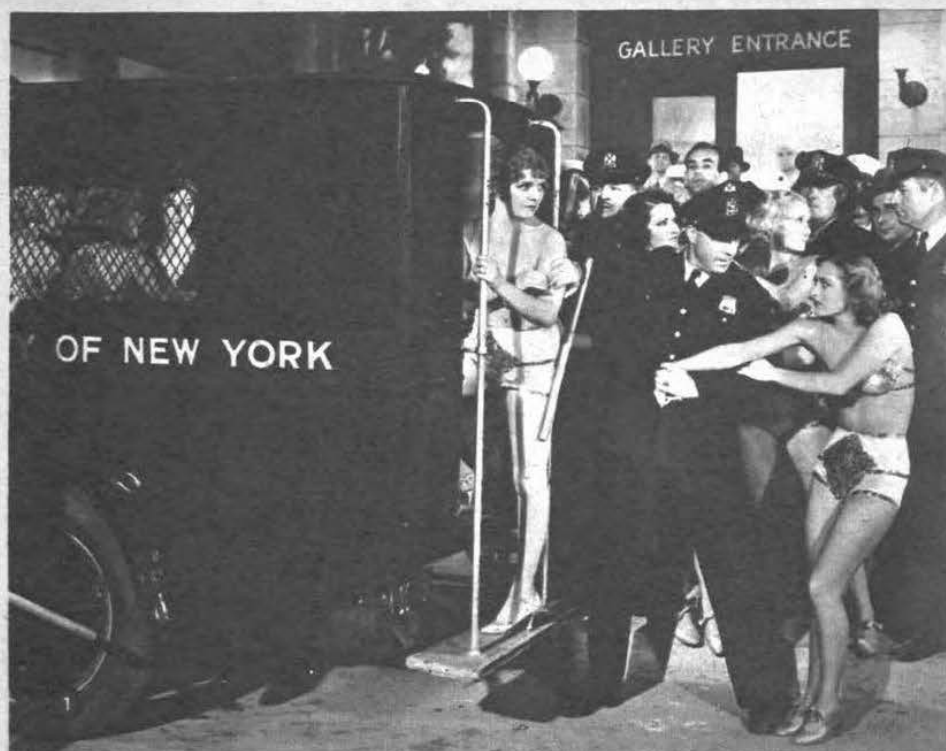


Jane Darwell ed Henry Fonda in una scena di «Grapes of Wrath».



La celebre commedia di G. B. Shaw «Pigmaliione» fu ridotta per lo schermo nel 1938 da Anthony Asquith, che si valse della interpretazione dello Howard e di Wendy Hiller. Ne sortì un film ben raccontato, vivo e ben recitato (vedi foto 2). «Il traditore» (foto 3) è sicuramente il miglior film di John Ford, un regista americano che alterna la più commerciale e prosaica produzione a qualche bella opera. Il soggetto di questo film, prodotto nel 1935, è tratto da un episodio della guerra civile irlandese del 1922 narrato dal romanziere Liam O'Flaherty. L'azione si svolge tutta di notte, per le nebbiose strade di Dublino. Il protagonista tradisce i suoi antichi compagni di fede.

agli oggetti, a un animale, a un viso umano, tutto il misterioso linguaggio del film, la strana concordanza di bianchi e neri, di ombre e luci, per la prima volta ci sono apparse ne *Gli esiliati*. Da quel momento viene veramente messa a punto la sintassi dello schermo, e cioè, quella maniera di vedere, di sentire, di presentare uno spettacolo che oggi è tanto distante dalla tradizionale maniera teatrale. E' con gli svedesi che si afferma l'autonomia della espressione cinematografica. Ma, quando ci si accosti alla storia del cinema dell'anteguerra, bisognerà convin-

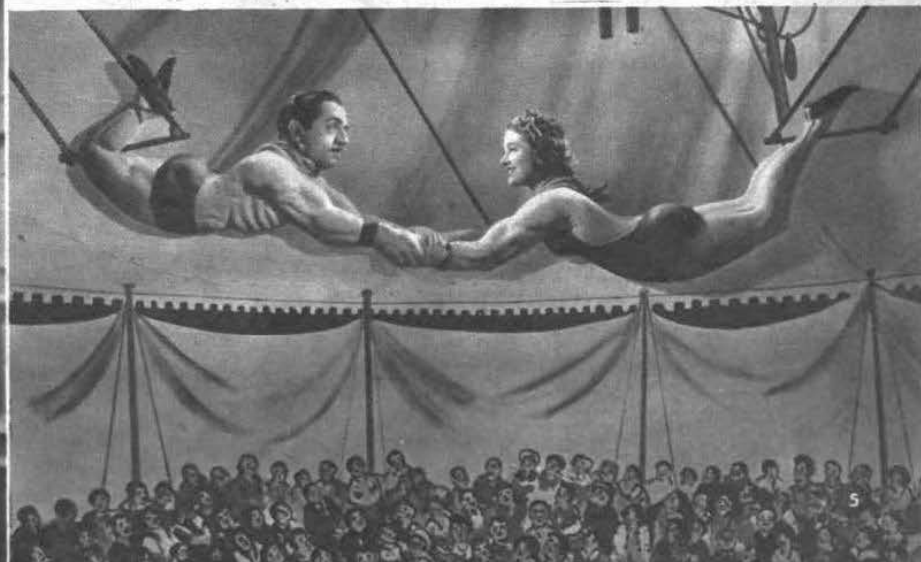


Gli americani hanno uno speciale genio per mostrare coscienziosamente descritti i più straordinari e caratteristici aspetti della loro vita. Anche i «music-halls», i «dancings», da quelli per milionari a quelli più popolareschi, hanno trovato i loro pittori. Le foto 1 e 2 sono del film «La danza di Venere» con la Crawford, diretto da R. Z. Leonard (1933); la foto 3 di «Dieci soldi a danza», diretto da L. Barrymore. Uno dei primi e migliori film dell'italo-americano Frank Capra è «Proibito» del 1932 (foto 4). Gli attori sono Adolphe Menjou e Barbara Stanwich, interpreti di una triste e moderna storia d'amore.

cersi che occorre anche rendere onore ai suoi primi ricercatori e artigiani. Non è ancora del tutto certo che il meglio dell'arte cinematografica, le sue più vigorose creazioni e le sue più ricche ed ingegnose trovate, non appaiano soprattutto nell'ordine comico; non è ancora del tutto certo, per conseguenza, che il più fruttuoso lavoro non sia stato quello dei primi comici, di Max Linder, di Méliès. Le loro frammentarie e sconclusionate ricerche, una volta coordinate, furono la base del successo di Griffith, allo stesso modo che i risultati ot-



La foto 5 mostra una scena del film «La donna del giorno» con W. Powell, Myrna Loy, Spencer Tracy, Jean Harlow diretto da Jack Conway; film girato nel 1937 e che assieme a «Proprietà riservata», «Simpatia canaglia» e «I milioni della manicure» apre la serie di quelle pellicole ironiche sentimentali che preannunziano il fortunato successo di «E' arrivata la felicità».





«Secolo XX» (foto 1, 2) diretto nel 1934 da Howard Hawks, e sceneggiato da Ben Hecht e Ch. Mac Arthur è forse il film farsesco più perfetto e originale prodotto in America: si tratta della satira di un grande affare e di una grande attrice che s'inseguono, si amano e l'eticano. Interpreti straordinari di questa pellicola furono John Barrymore, Carole Lombard ed Etienne Girardot nella indimenticabile parte del maniaco che appiccava in treno cartellini con scritte apocalittiche.

tenuti dagli italiani furono la piattaforma di tutto il genere spettacolare del nuovo cinematografo. Probabilmente i termini dello spettacolo cinematografico sono segnati, appunto, dal genere comico e da quello gigantesco e meraviglioso. Ma comunque, è certo che soltanto con la guerra cominciano gli anni faticosi del cinema. In margine alla produzione ufficiale, in quegli anni, appare infatti tutta quella ricchezza di esperienze individuali nelle quali, forse, consiste il più prezioso capitale della cinematografia. Le fortunate condizioni finanziarie di quegli anni non servono ad altro che a giustificare tutti i tentativi, a portare a buon esito tutte le esperienze. I risultati furono quasi sempre fecondi. Il cinema comincia, a sua volta, a rendere dei buoni servizi alla letteratura e al teatro. La situazione, al momento



«Accadde una notte» (foto 4) resta uno dei film americani più fortunati ed imitati. Un giornalista ed una ragazza milionaria si trovano nella situazione di dover dormire nella stessa stanza; i due giovani sono innamorati uno dell'altro ma non vogliono dimostrarlo: questa è la chiave della vicenda, svolta con grande semplicità, in una vivace serie di avventure che accadono durante un viaggio. Regista del film fu Frank Capra (1934) ed attori furono Clark Gable e Claudette Colbert. Un altro film comico sentimentale, che giuoca sul solito motivo di contrattampi che si risolvono in favore dei due giovani protagonisti, fu «The great Ziegfeld» (foto 3) interpretato da Virginia Bruce e William Powell. La rivista musicale ispirata alle vecchie e caotiche rappresentazioni delle «Follies Beyise» ha raggiunto in America una sua perfezione benché a volte l'eccessivo sfarzo finisca con l'appesantire lo spettacolo. La foto 5 mostra una scena del film «Amore in otto lezioni».





La foto 1 mostra una scena del film «Sogno di una notte di mezza estate» tratto dalla commedia omonima di William Shakespeare; benchè realizzato con grande sfarzo e ricchezza di costumi il film restò troppo legato agli schemi teatrali: attori furono James Cagney, Olivia de Havilland, Anita Louise (nella foto qui pubblicata), Hugh Herbert, Mickey Rooney.

in cui la parola è donata ai muti fantasmi dello schermo, è la migliore possibile: delle due correnti che si rivelano ovunque si faccia del cinema, l'una delle quali vuol gettare il film nelle braccia capaci dell'industria e del commercio, mentre l'altra vuol indirizzarlo sulla strada di una più artistica nobiltà, la seconda sembra essere ormai la vincitrice. Molto meno lentamente di quello che si potrebbe credere, i tentativi del film di avanguardia, le esperienze di qualche artista appassionato ed intelligente, reagiscono sulla produzione comune, i produttori stipendiano uomini messi in vista con lavori molto arditi, una corrente di scambi si stabilisce fra il cinema d'avanguardia e quello più dichiaratamente commerciale. In tal modo, anche la produzione media si avviava a nobilitare sempre più il suo livello e ad innalzare il suo tono. La rivoluzione industriale del parlato ha cambiato ogni cosa. Basta pensare all'enorme importanza che ha ora tutta la organizzazione industriale, a quella che la nazionalità stessa, attraverso la lingua, viene ad assumere, al costo di un film, e quindi alla necessità per il suo produttore, di rifarsi sicuramente tutte le spese giocando sul più semplice e basso gusto del pubblico. Anche se non tutta la produzione dei tempi del muto è dello stesso valore di quelle opere di cui ci è accaduto di fare il nome, poichè accanto ad esse che sono quasi le cime di un paesaggio, esistono anche molte collinette e molta piatta e noiosa pianura, pure esiste, ai tempi del muto, un gruppo di lavori completamente realizzati anche sul piano artistico che, con l'avvento del sonoro, si va sempre più rarefacendo qualitativamente e quantitativa-



Sopra (foto 2) una scena del film «Amami stanotte» diretto da Mamoullian nel 1932 e interpretato da Maurice Chevalier. Sotto (foto 3) una scena del film «Le donne amano i diamanti» interpretato da Lionel Barrymore.





Qui sopra: una scena della vecchia comica americana «Salomè», film parodistico prodotto da Mack Sennet nel 1922. Mack Sennet è l'inventore della «comica finale» americana, lo scopritore di molti attori comici poi divenuti famosi, l'inventore delle «bathing-girls», le ragazze in costume da bagno. La sua produzione comica, ha ancora oggi il potere di far ridere.



«Filomena nel bazar» (in alto) è un altro esempio di comica americana, e precisamente di quel genere di produzione basata sulle torte in faccia e i cascatoni. Un attore famoso a quei tempi era Fatty (il grassone) che vediamo qui a destra. Il successo di questo attore fu grandissimo e non si contano i film da lui interpretati, quasi tutti girati, si può dire, senza seguire una precisa trama, quasi improvvisati. La sua vita fu molto avventurosa; finito in miseria e processato varie volte, morì in un ospedale pubblico.

mente. Ma vediamo di seguire più da vicino il famoso momento della trasformazione. Le ricerche che dovevano condurre alla sonorizzazione del film erano cominciate subito dopo la guerra. Lo sviluppo e il perfezionarsi di tutti





Famosissimo anche Larry Semon, detto Ridolini, un attore che univa alla sveltissima capacità inventiva di situazioni comiche la frenetica destrezza di un acrobata. A lui si debbono le prime grandi trovate comiche, (come quella di comportarsi di fronte a un'automobile come se l'automobile avesse facoltà umane) e i primi motivi di sfortunato amore che più tardi saranno ripresi da altri celebri comici. Lo spunto a cui più spesso ricorreva nei suoi film era quello di essere inseguito e di riuscire a non farsi agguantare rincorrendo l'inseguitore. Le foto 1 e 2 lo mostrano nelle due comiche finali «Ridolini grande attore» e «Ridolini alla segheria», esempi di una numerosissima produzione che ancora si può rivedere in qualche cinema di periferia.

gli apparati elettrici, il progresso della radio, la grande quantità di laboratori e di ingegneri elettrotecnici, già nel 1924, permisero di toccare la soluzione del problema senza ricorrere ai dischi



A sinistra (foto 3) una scena di una comica di Fatty, l'ottimistico e disgraziato grassone americano. Sotto (foto 4) una scena del film «Ben Turpin occhio d'aquila», comicissima esperienza poliziesca dell'attore Ben Turpin, famosissimo personaggio di pazzesca genialità del film comico americano.



del fonografo. Le compagnie di radiotrasmissione, William Fox, la Western Electric, già nel 1926, erano a conoscenza del sistema Vitaphone. Gli inventori di esso si presentarono a Zukor, il ras della Paramount, e a tutti i suoi concorrenti: il risultato, strano a dirsi; fu per molto tempo negativo. Non si trovava alcuno che fosse disposto a credere nell'avvenire dell'invenzione. Fu soltanto un piccolo produttore come Samuele Warner che si dimostrò capace di apprezzare quello che sarebbe stato il più grande successo del giorno. Nasce *Il cantante pazzo*. Immediatamente, con un crescendo spaventoso e velocissimo, si verificano le conseguenze della rivolu-



zione. La Paramount perde quasi tutta la sua importanza, la Warner, la Fox e la Metro sono il paradiso dei nuovi astri. L'attore del muto è rovinato per sempre. E' rovinato come uomo — pochissimi dei vecchi, infatti, riescono a sopravvivere alla nuova complicazione — ed è rovinato come genere. I nuovi attori che il sonoro ricerca, abbandonano tutti i metodi, i trucchi, gli atteggiamenti del vecchio cinema: per un lato si umanizzano e scendono vicino allo spettatore, per l'altro divengono, nella vita privata, i viventi manichini e le eterne esemplificazioni dei ruoli che sostengono sullo schermo. Altre conseguenze enormi si determinano in ogni paese. La necessità di far comprendere film prodotti in una lingua straniera dapprima incoraggia i costosissimi tentativi di realizzare per ogni film diverse edizioni a seconda dei suoi mer-



Le foto 2 e 3 di questa pagina si riferiscono al film « Sette anni di guai », prodotto ed interpretato da un comico famoso: il francese Max Linder. E' questo, probabilmente, il primo film comico di una certa lunghezza e di un certo impegno, in cui si prodiga la elegante genialità dell'attore francese. Nel film è possibile ritrovare due filoni o due generi di comicità. Accanto a quella affidata ai visi di per sé stessi divertentissimi di alcuni attori, un'altra spinta al riso nasce dalle notazioni umoristiche, che Max Linder introduce in ogni scena. Le barbe finte, gli occhi nerissimi dei personaggi cattivi del film, le bombe che scoppiano lasciando miracolosamente illeso il protagonista, ma stracciandogli tutti gli abiti e annerendogli il viso, sono in « Sette anni di guai » messi al servizio di una trovata comica centrale, la iettatura, che trascende la solita ingenuità americana. Foto 1: un'altra scena di « Ben Turpin occhio d'aquila ».

cati di esportazione. Poi viene di moda il doppiaggio. A poco a poco, l'attrezzatura industriale necessaria per produrre dei film si generalizza ovunque; attraverso le necessità degli stabilimenti di doppiaggio e di riedizione nazionale si pongono le basi per le produzioni originali di tutti i paesi. Contemporaneamente però, mentre si estende l'attrezzatura tecnica, mentre si conoscono i modi e i sistemi di quella produzione americana che ha ormai l'assoluto predominio, si estende anche, in ogni paese, la mentalità dominante di quella industria. I paesi che si avviano a concretizzare una produzione cinematografica particolare si mettono tutti sulla strada della americanizzazione, senza essere capaci di esprimere qualcosa di nuovo e di autonomo. Ai difetti propri dell'America, e cioè del



cinematografo americano, si aggiungono quelli particolari del paese dove certe forme di industrializzazione, certi sistemi, certa mentalità, si sono voluti trapiantare. Il risultato è che i pochi buoni risultati del cinema sonoro si ottengono proprio in America; molto più raramente in quei paesi che, per fare del cinema, hanno voluto ricalcare quanto si era soliti fare al di là dell'Atlantico. Ma il buono, comunque, è poco. Forse due nomi appena, fra i tanti, si possono ricordare: S. Van Dyke e King Vidor. Van Dyke produce alcune opere impregnate di una certa poesia, nelle quali la sonorizzazione è impiegata con intelligenza, con alcune scene degne presso il grosso pubblico di una fortuna migliore di quella che non hanno avuto *Ombre bianche* e più ancora *Eskimo*, sono ottimi film, ancora pieni di aria libera, di mare, di cieli, come le vecchie opere di quando l'obiettivo cinematografico andava alla scoperta del mondo nuovo nel quale era nato. Sullo stesso piano, se non su di uno superiore,

Uno dei più famosi e significativi attori comici americani è stato Buster Keaton (foto 1, 2). Il suo personaggio è noto a tutti: un giovanotto di buon cuore, ma serissimo, impassibile e muto di fronte ai casi più impensati e tremendi, a cicloni, a fughe di mandrie attraverso il traffico di Broadway, alla guerra di secessione. Buster Keaton non rideva mai; il suo stile personalissimo ed inconfondibile consisteva nell'accettare come cosa assolutamente normale tutto quello che può ac-



cadere ad un disgraziato personaggio comico americano. Più tardi il Keaton, perduta l'importanza commerciale che aveva prima dell'avvento del parlato, si trasferì a Parigi, dove lo chiamava un vistoso contratto che gli imponeva di ridere almeno una volta nel finale di ogni film. La produzione francese e sonora del Keaton è però quanto di più sciocco ed insulso possa esservi.



Harold Lloyd (foto 3) o l'ottimismo trionfante. Questo attore è un poco l'epigono di tutta la vecchia produzione comica americana, quella basata sulla destrezza acrobatica, sulle avventure meravigliose, sul trucco tecnico che rende possibile alla gente di camminare sui cornicioni dei grattacieli o di percorrere le strade animate dal traffico di New York a velocità pazzesca stando a bordo di una vecchia e fumante Ford. Harold Lloyd è anche il simbolo dell'ottimismo «yankee», della fortunata faciloneria americana: un personaggio che, alla fine del film, dopo straordinarie avventure vissute sorridendo e sudando, trova sempre la ricchezza e l'amore, cioè conquista gli ideali borghesi dell'americano medio.

si può mettere il lirico documentario di Flaherty *L'uomo di Aran*. King Vidor, dal canto suo, mentre tutto il mondo corre a vedere *Broadway Melody*, realizza, con *Halleluja*, uno dei quattro o cinque capolavori dello schermo di tutti i tempi. I negri, il cotone, i due treni che ogni giorno partono con il loro carico di anime uno per il paradiso e l'altro per l'inferno, la caccia all'uomo nella brughiera, il silenzio scandito e ascoltato del film non si dimenticano facilmente. Gli altri lavori del Vidor, anche quel moralistico e gioioso *Nostro pane quotidiano*, sono di valore più scadente.

Ma, per fortuna della produzione americana, si assiste ormai al fenomeno della emigrazione verso i dorati lidi della California degli uomini migliori sui quali il cinema di tutti i paesi può contare. Quello della migrazione cinematografica è uno dei fenomeni più sconsolanti e tristi, fra quanti sono legati alla decima Musa. Parliamo così delle brutte e difficili esperienze fatte da uomini di primo ordine una volta trapiantati nell'ambiente americano, come di quel dolorosissimo fenomeno



Una inquadratura dell'ambizioso film «Angeli all'interno» prodotto nel 1930 dal cineasta aviatore H. Hughes e diretto da Lewis Milestone, opera di propaganda in favore dell'aviazione.

In alto: una scena de «La grande parata» famosissimo film del 1925, che rivelò il nome di King Vidor al pubblico europeo ed americano. «La grande parata» è il primo film di un genere nuovo: il film di guerra, che forse sarebbe meglio chiamare senz'altro il film di propaganda, dato che tutte le produzioni del genere vogliono entrare in polemica contro qualcosa o qualcuno, una nazione o un sistema.

sociale, che è la migrazione interna dei cittadini degli Stati Uniti. Verso Hollywood, nei suoi anni belli, si riversava un flusso continuo di uomini e di donne, di tutte le età e di tutte le professioni, gente che o aveva abbandonato da un giorno all'altro la sua vecchia vita, per seguire la traccia di una straordinaria illusione, o che era stata gettata sulla grande strada asfaltata della disoccupazione da quel mondo tragico, da quei tristi anni della crisi che Hollywood volutamente ignorava. La polizia sbarrava le strade della California, impediva l'accesso nelle stazioni ai disoccupati, arrestava tutti coloro che, di notte, girassero a piedi invece che in automobile, come ormai voleva la rispettabilità americana. Ma da tutte le parti del mondo giungeva gente a Hollywood, in treno-pulmann, sui grandi transatlantici, attesi all'arrivo da nugoli di fotografi, a piedi, sui lucidi

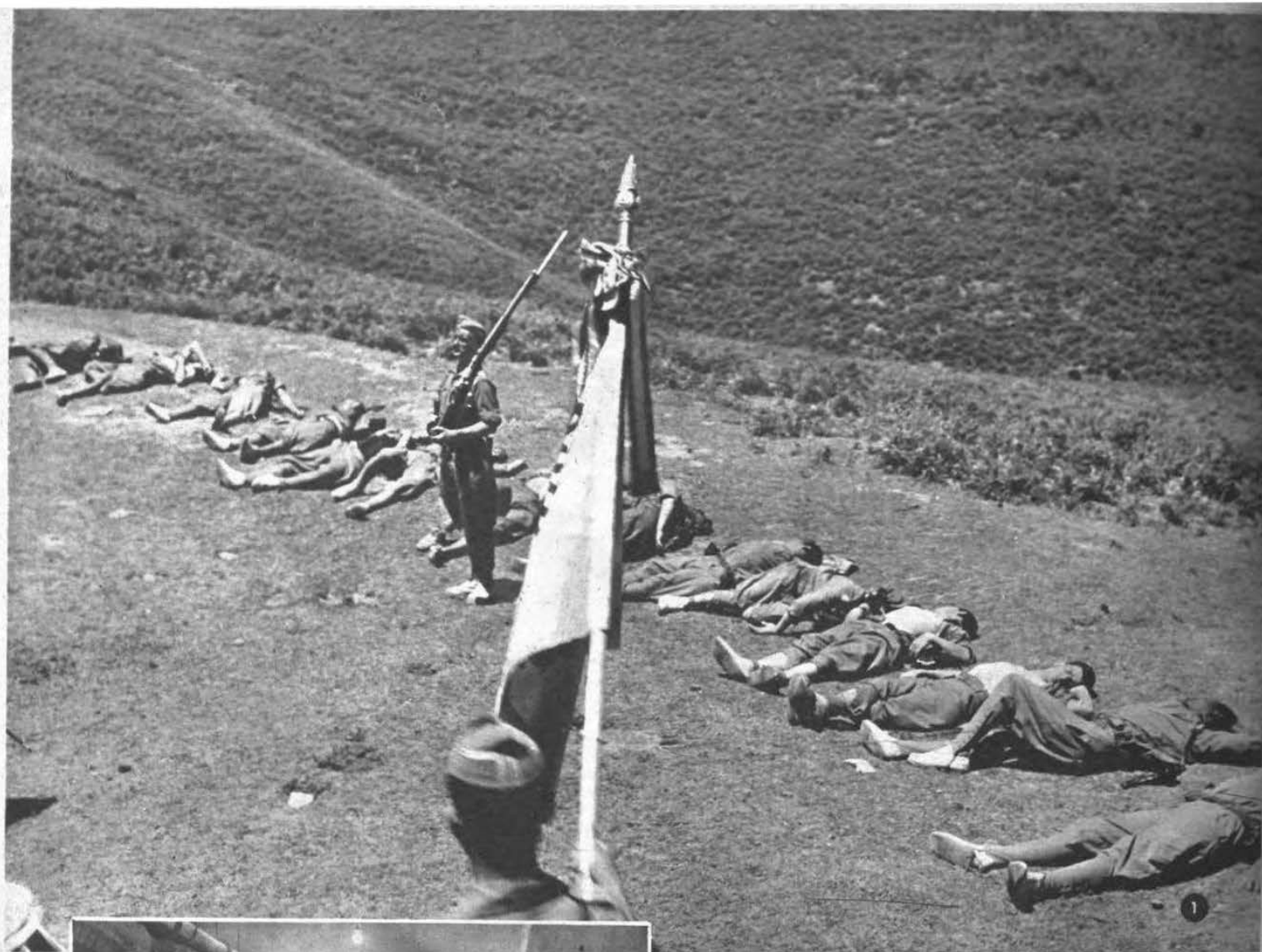
torpedoni «from coast to coast», al modico prezzo di 30 dollari. Attori, artisti, belle donne, generici, registi celebri. Alla fine lo Stato di Hollywood era quello che registrava il più grande numero di morti per suicidio, che vedeva i più clamorosi e tristi fallimenti. Von Stroheim non è il solo esempio. Eppure il cinematografo americano deve tutto a uomini della sua specie. Basti pensare a quanto hanno ad esso apportato degli stranieri come Capra, Borzage, Sternberg, Mamoulian. Persino Eisenstein, ad un certo punto, parte per Hollywood. Qui giunto, rovina il suo produttore girando almeno 60 chilometri di negativo per realizzare un troncone come *Tuoni sul Messico*. Ma, pure, se dimezzato come lo si è visto, il film è un capolavoro: Eisenstein è un uomo di ingegno, anche in un paese capitalista. Ma veramente è ben chiaro che anche il soggetto di *Tuoni sul Messico* porta la caratteristica marca propagandistica dei film sovietici. Tuttavia, questa volta, la propaganda non è l'essenziale. Il vero senso del film bisogna andarlo a ritrovare nella perfezione plastica delle immagini, in quelle chiese, in quel paesaggio, in quegli alberi che vedono svolgersi la vecchia comune storia dei bianchi colonizzatori e dei nativi sfruttati, in quel lento passare di paesaggi statici, assolati, dove i ciuchi appaiono immobili davanti ai muri candidi delle fattorie.

Ma, per tirare le somme, quale è il punto della situazione cinematografica odierna? Innanzi tutto, sembra evidente che, nonostante le apparenze, il fallimento del film sonoro sia stato completo. Mai, come dopo l'av-



Nei film cosiddetti di propaganda va elencato «Femmine del mare» (foto 1), diretto da Frank Capra nel 1928. Con questo film si rivelò il regista italiano che fino allora aveva realizzato commedie allegre e film comici. Le scene nell'interno del sottomarino affondante restano ancora fra le più drammatiche e più commoventi scene dei film americani. Attori di questo film furono: Ralph Graves, Jack Holt e Dorothy Revier, la donna contesa fra i due marinai. «Settimo cielo» (foto 2), tratto da un dramma di Austin Strom, è l'ultimo film prodotto sullo sfondo della guerra mondiale 1914-1918. Il regista ne fu Frank Borzage, gli interpreti Simone Simon e James Stuard. La guerra in questo film pur non essendo in primo piano, viene comunque ad assumere una importanza enorme. Gli spettatori dei film di guerra, in ultime analisi, si abituano già in tempi pacifici a considerare la guerra come un fatto inevitabile, sempre presente e romantico. La propaganda li conquista fatalmente.





La propaganda politica non si vale soltanto del film documentario, ma si affaccia con successo anche nelle produzioni a soggetto di tutte le nazioni. Anche « La bandera » (1935) di Julien Duvivier può essere considerato come un'opera di propaganda. « La bandera », comunque, è un bellissimo film: un dramma di ambiente coloniale, sulla legione straniera spagnola, forte e vivissimo nella crudeltà dei suoi interpreti (Jean Gabin, Annabella, Pierre Renoir) e delle scene finali dell'appello ai caduti (foto 1). Forte valore e tono propagandistico assumono film come « Bengasi » (foto 2) e « Noi vivi » (foto 3). Gli sfondi e gli intrecci romanzeschi di queste produzioni mettono in evidenza il significato politico che l'accorta regia e l'uso di qualche mezzo tecnico eccezionale sembrano invece voler adombrare. I momenti migliori sono raggiunti quando la commozione umana o la realtà della vicenda riescono a superare lo stretto valore contingente del film.

vento del sonoro, l'impotenza e la povertà del cinema si sono così evidentemente manifestate. Mai, come dopo l'avvento del sonoro, si è vista tanta volgarità; mai le pretese verso soluzioni psicologiche sono apparse più ridicole, i dialoghi più convenzionali, i personaggi più vuoti. Soprattutto il dialogo, è quello che ci fa sentire che il cinematografo sta ancora attraversando un nuovo periodo di assestamento e una nuova crisi di crescita. Di fatto il cinematografo, pur disponendo come il teatro della parola, la può utilizzare soltanto a frammenti, con un valore soprattutto esplicativo dell'azione. Il dialogo cinematografico partecipa un poco della natura del vecchio sottotitolo o della vecchia didascalia, e un poco vuole





Altri tre film di guerra e di propaganda. Dall'alto in basso «Giarabub», (foto 1), «Bismarck» (1941) (foto 2) di Wolfgang Liebeneier e «Il grande re» (1942) (foto 3) di Veit Harlan sulla vita del Kaiser Federico II. Più spettacolari i film tedeschi, e meno concendenti allo spettatore qualche interesse per una trama romantica; più sciolto il film italiano sulla ultima difesa di Giarabub, nel quale è introdotto qualche elemento che, se forse nuoce alla severità del compito prefissosi dei produttori, pure ha un valore in quanto capace di creare un'atmosfera ed un ambiente. «Bismarck» e «Il grande re», sono esempi della migliore e più impegnativa produzione tedesca di questi ultimi anni, produzione valentesi di una lunga esperienza di tecnici e di attori, nonché di sicurissime capacità organizzative. La cura nella ricostruzione storica di ambienti e costumi è pregio notevole di questi film.

assurgere alla stessa importanza letteraria e poetica, alla funzione insomma del dialogo teatrale. Troppo spesso esso riesce soltanto a diventare comico, o troppo pretenzioso, o addirittura assurdo. Non si è ancora riusciti ad assegnargli la sua funzione più propria, nè a trovargli la formula più conveniente. Anche i tentativi più coscienziosi fatti in questo senso, hanno reso evidente che il dialogo cinematografico tradisce ancora oggi le sue intenzioni e i suoi personaggi, che è incapace di creare un carattere, mentre, nello stesso tempo, è troppo importante per essere relegato ad una posizione secondaria. Anche questa, forse, è una delle ragioni che si possono assegnare alla evidente sproporzione fra

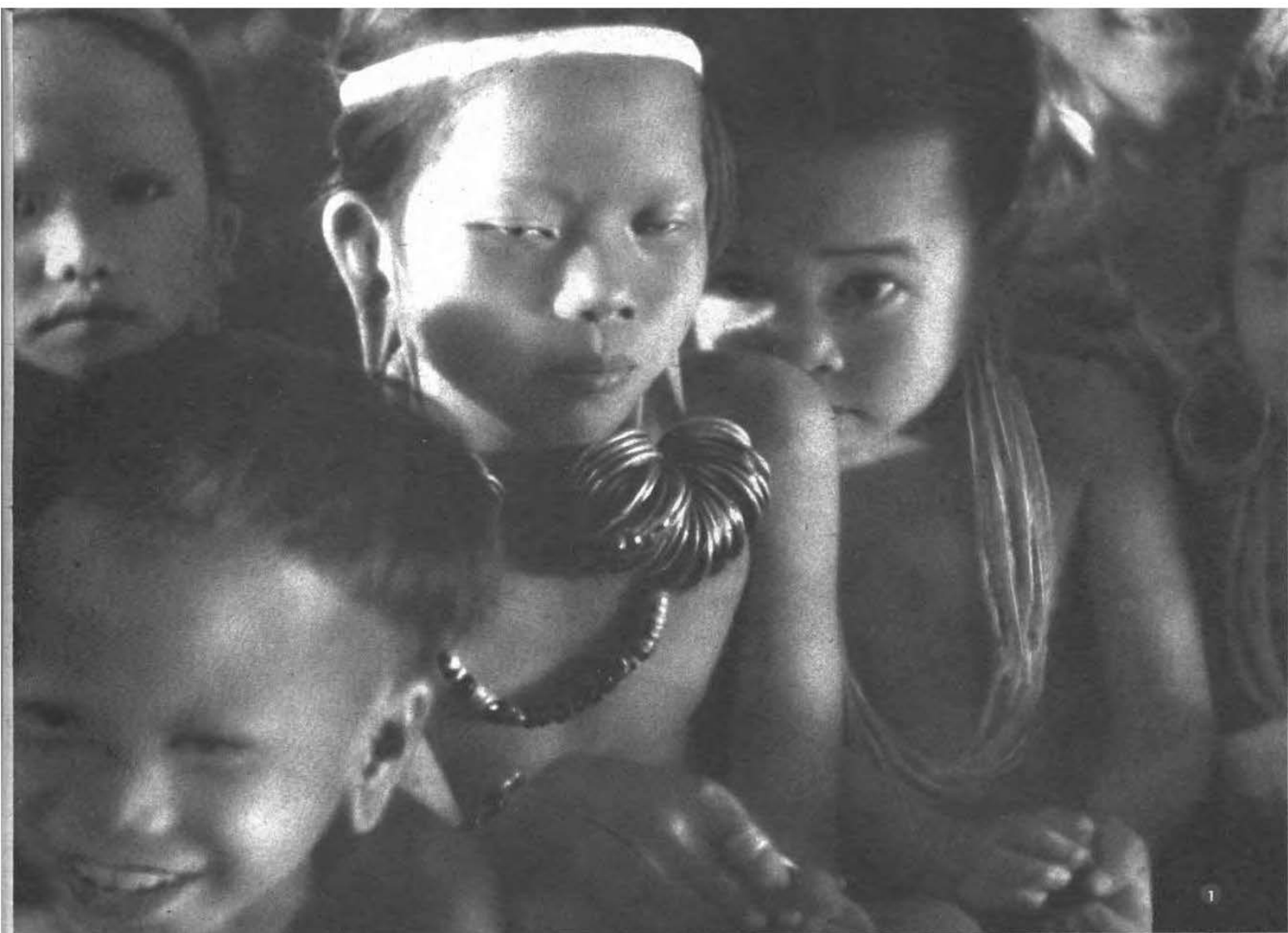




Il film come documentario di vita deve poter contare, per riuscire di gradimento al pubblico, o su di un soggetto particolarmente interessante o su una realizzazione formale con evidenti caratteri di nobiltà. A questo secondo genere appartiene « L'uomo di Aran » (foto 1) uno dei più espressivi esempi di cinema puro, un film che narra la faticosa giornata di una famiglia di pescatori dell'isola di Aran, posta nell'oceano a nord-ovest dell'Irlanda. Regista del film, (1934), è stato Roberto Flaherty, che già vedemmo compagno di Murnau nelle riprese di « Tabù » (di cui a pag. 64 demmo alcune scene). Il documentario « Africa parla » (1932) appartiene invece a quel genere di film che si vale della curiosità di un ambiente per ridestare l'interesse dello spettatore. Il regista ne fu W. Fuffler (foto 2 e 3).

l'enorme importanza che il cinema odierno ha nel mondo e la banalità dei suoi risultati. I mezzi tecnici si sono allargati e completati, si può ormai realizzare concretamente ogni parte di quella atmosfera che accompagna le nostre sensazioni visive, ogni aspetto della vita è ormai « cinematografabile ». Eppure, non si fanno altro che delle commedie filmate. I tentativi di comporre dei film veramente « sonori » sono ben presto dimenticati. Cosa resta delle invenzioni sonore di *Sotto i tetti di Parigi*, di *Halleluja*, o anche del brano del suicidio di Manuella in *Ragazze in uniforme*, o anche del finale di *Vecchia Guardia*, con quei motori arroccati all'alba,





La vita delle primitive popolazioni dell'isola di Borneo, gli antichi cacciatori di teste dai selvaggi costumi, è narrata in un notevole film documentario prodotto dalla Tobis nel 1933 per la regia di von Plessen (foto 1, 2, 3).



la storia del vecchio cinematografo, ritrovare un poco delle commoventi immagini della nostra fanciullezza, un poco della ingenuità, delle antiche comiche, delle grandi dive del passato. Si apre, il primo cinematografo, in un mondo ancora tutto ottocentesco e meraviglioso, simile a quello dimenticato del *bal tabarin* e delle canzonettiste. Ha cominciato la sua carriera scoprendo il mondo, correndo da un capo all'altro della terra. Poi, a poco a poco, ha seguito un processo di imborghe-simento. Si è racchiuso sempre più fra quattro mura, ha pun-

quel canto di galli lontani? Tutto è restato lettera morta. Nella maggior parte dei casi, il film sonoro non è altro che un film muto con accompagnamento di parole. Il risultato è quello di riaccompagnare il cinematografo sulla strada dell'avvicinamento al teatro, dalla quale, fino dai primi inizi, aveva cercato di allontanarsi. Cosa succederà poi, il giorno che anche il vecchio bianco e nero sarà definitivamente soppiantato dal film a colori? Si potranno risolvere, dato che si sia sistemato quello della sonorizzazione, i problemi del colore? E il cinema a rilievo? Meglio è, crediamo, riandare un poco





1



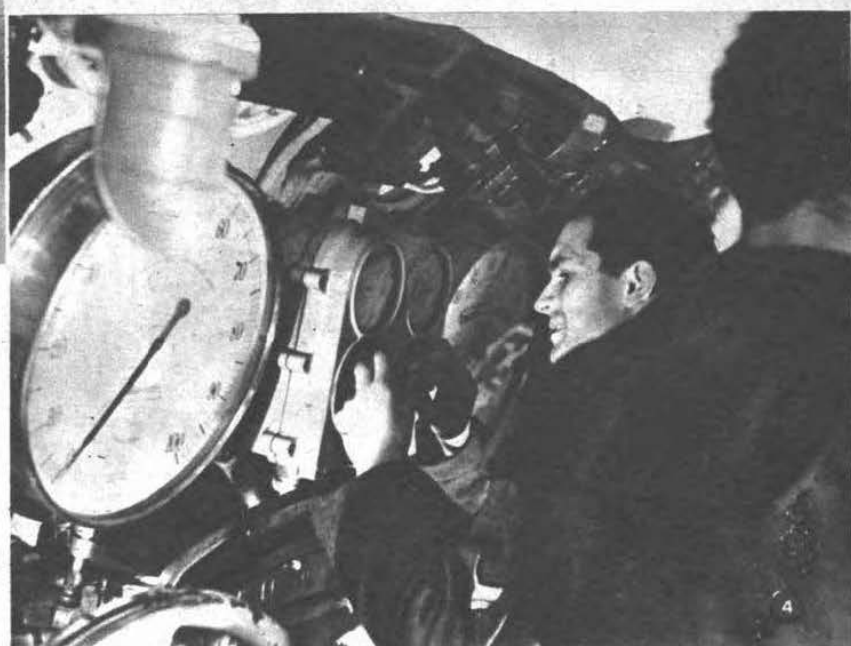
2

Le foto 1 e 2 appartengono ancora al documentario «Africa parla» di Fulton e Fulton, uno dei migliori esempi di quanto il cinematografo possa fare per rendere evidente, nobilitare e avvicinare alla comprensione dello spettatore medio un mondo così lontano e così poetico come quello delle foreste e delle savane equatoriali. Protagonisti di questo film erano, più che non gli uomini, gli animali, colti sempre con particolare felicità. Anche il documentario americano «Sequoia» girato nel 1934 da Chester M. Franklin in un grande parco nazionale, si giova con scaltrezza di quei formidabili attori che sono gli animali (foto 3).

tato la sua macchina da presa sui salotti, ha dimenticato la sua vera natura di pittore, a larghe pennellate, di paesaggi e di folle, di miti compresi da tutti, di personaggi universali come lo sceriffo disonesto e il mandriano spavaldo, il povero miserabile malinconico e sfortunato e la donna seducente. Gli esperimenti di avanguardia, i film «classici», le personalità degli artisti che in esso si sono introdotti, sotto questo punto di vista, gli hanno fatto più male che bene. Il cinema doveva essere lo spettacolo popolare per eccellenza, il successore del vecchio teatro per tutti, del grande teatro fatto per tutto un popolo. Ora, invece, ha sostituito sì il teatro, ma soltanto presso i frequentatori del vecchio teatro borghese, di quello tanto distante dalle sue funzioni: quanto lo è oggi il cinema dai suoi debutti. Il bel film, in-



3



Il documentario cinematografico, come il servizio giornalistico, sta codificando i mezzi espressivi della sua arte. Si hanno così opere documentarie di grande valore. Ricorderemo fra gli altri «Alfa Tau» (1942) il bel film sulle azioni dei sommergibili italiani girato da De Robertis; (foto 3), «La linea Maginot», viaggio all'interno della celebre fortezza francese realizzato nel 1939 da Jean Pages e Marcel L'Herbier per la R.K.O. (foto 4), «La guerra mondiale», documentario Fox che giunge fino al giorno dell'ingresso nel conflitto attuale degli Stati Uniti. Anche il Papa è stato presentato in un documentario dal titolo «Pastor angelicus» diretto da Marcellini (foto 1). La foto 2 mostra Pio XI all'inaugurazione di una mostra di cinematografia cattolica.





sta epoca, dal 1930 alla nuova guerra, proprio nei film a carattere più dichiaratamente documentario, o, forse, in qualche disorientato e strambo racconto americano. Certo, il mondo che sorge oggi non ha ancora trovato la sua pezza d'appoggio e il suo documento cinematografico: se si dovesse fare la storia del costume di questi ultimi anni col solo aiuto di quanto il cinema mondiale ha prodotto, si rischierebbe di falsare ogni cosa. Ma forse, tutto dipende da un difetto di prospettiva. Forse dipende anche dal volere assegnare al cinema un compito che esso non ha. Contentiamoci, allora, di vedere dei film dotati di buon gusto e di buon senso. Fra qualche anno c'è caso che ci sia chi possa ritrovare nei film attuali lo specchio esatto del mondo quale è oggi. E ne trarrà una cattiva impressione. Noi ci accontentiamo del vecchio film. Ecco il « can-can » di *Atlantide*, il tuareg dal viso nascosto nel cencio



Alcune scene di film russi del tempo dello Zar: « Il prigioniero del Caucaso » foto 1, 2, ed « Ivan il terribile » foto 3.

somma, oggi non è fatto per tutti, ma soltanto per quel ristretto gruppo di persone che forse è in grado di intenderlo. Bisognerebbe, anche se ormai il gusto è stato completamente traviato dal compromesso affaristico che ha insidiato da non molti anni la produzione cinematografica, che il cinematografo tentasse ancora di rendersi bello ed intelligibile a tutti. Per far questo, dovrebbe rinunciare innanzi tutto a due cose. Dovrebbe, per un verso, dimenticarsi di essere una industria e dovrebbe staccarsi dagli « intellettuali », per l'altro. Non sono cose facili. Ma sarebbe l'unica maniera perchè il cinematografo producesse ancora oggi opere di valore e significato, nonché una produzione media, pari a quella dei film muti. Per adesso, pensiamo che la futura storia del cinema andrà a ricercare i documenti di que-





Due scene del film russo «Arsenale» (foto 1, 2) diretto da Dovgenko nel 1929; Sotto, una scena di masse del film russo «Ismena» girato nel 1910.

nero che guarda la bella donna, ecco Jannings in *Varietà* mettere tutta la sua potenza scenica al servizio della ricostruzione di quel mondo drammatico, ecco i cori di *Halleluja*, le euforie di *Tuoni sul Messico*, con quel cappello di paglia della ragazza uccisa che rotola fulmineo al suolo. Oppure, il cinema di oggi ci interesserà soprattutto come fatto sociale, staccato da quelle che poi sono le sue realizzazioni. Che cosa vuol dire, in realtà, che una diva americana riceva ogni mese trentamila lettere di amore? Che degli uomini si uccidano per la sua immagine? Che in milioni di sale sparse per tutto il

mondo si vengano a placare giornalmente milioni di sogni e di ambizioni?

Quanta strada, dalle bonarie immagini della lanterna magica ad oggi! Quanti aspetti curiosi del cinema, quanti punti di vista sotto i quali riguardarlo! Abbiamo, per esempio, trascurato fino a qui il tempo dei precursori più lontani, quello delle siluette di carta ritagliata, dei giochi ottici complicati, della scienza quasi magica. Si pensi che M. Coissac pone fra i precursori della cinematografia perfino Archimede con i suoi specchi ustori! Senza voler arrivare tanto lontano, senza voler scomodare i misteri eleusini e di Menfi, che avrebbero conquistato i loro adoratori valendosi di qualche specie di lanterna magica, si può fissare il primo principio del cinematografo nella camera oscura di Gian Battista Della Porta costruita nel 1593 su una





«Il cadavere vivente» (foto 1, 2) girato in Germania nel 1929 da Fedor Ozep, tratto dal lavoro di Tolstoj. Protagonisti di questo film furono Maria Iacobini (foto 1) e Vsevolod Pudovchin (foto 2) il celebre regista russo.



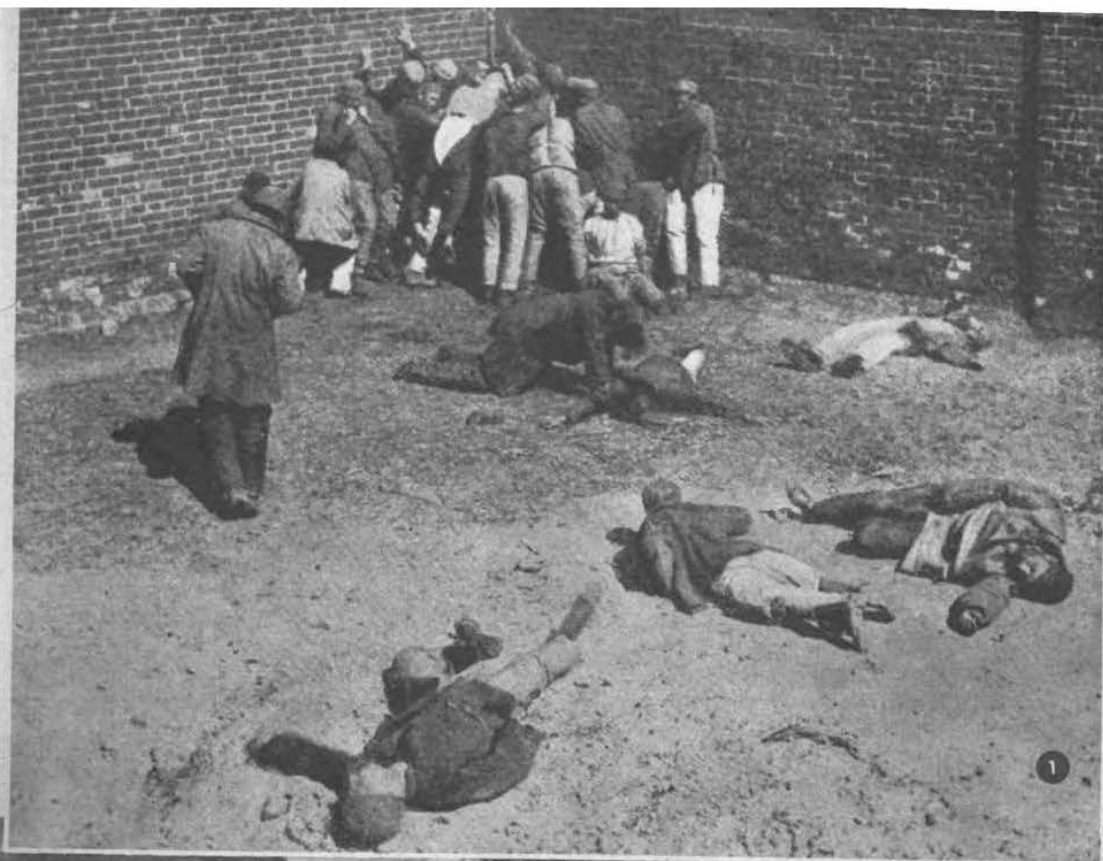
Sopra, una scena del film russo «Il ricovero degli zingari» di E. Sneider girato verso il 1912. A destra, una scena del film russo «Terra» girato nel 1930 da Alessandro Dovgenko: è un film muto che narra la storia di un giovane contadino deciso a introdurre nuovi sistemi agricoli in Ucraina; un altro contadino, retrogrado, l'uccide. La vicenda di questa lotta fra i vecchi contadini legati a una tradizione di usi infingardi e sistemi antiquati, e i nuovi agricoltori, benché risenta sempre del postulato propagandistico, è narrata con estrema semplicità.

traccia leonardesca. La lanterna magica, poi, è invenzione seicentesca di due gesuiti. Dopo due secoli, al tempo di Luigi Filippo, essa appare per le strade di Parigi servita da qualche savoiardo che, per ben modico prezzo, fa ammirare qualche «pièce curieuse à voir». Ecco poi il fantoscopia di Robertson, lo zootropio, lo stroboscopia, nomi difficili per aggeggi molto buffi. La storia della tecnica al servizio della cinematografia sarebbe pure interessante da seguire. Basta guardare l'attrezzatura di una moderna sala di proiezione e di un moderno teatro di posa per comprendere quanti cervelli, di quante nature diverse, si siano applicati a questa curiosa arte. E chi farà la storia del film d'avanguardia? Bisognerebbe, per scriverla, rifarsi al famoso e riuscito tentativo di Méliès di dare l'illusione di un'ascensione in pallone frenato, durante la quale, a quel che si racconta, molti spettatori furono presi dal mal di mare. E chi scriverà la storia delle dive celebri? Perché anch'essa è necessaria a ben intendere lo sviluppo storico del cinema, anche se questa storia mostra spesso i lati negativi. Quanta combattività, ma an-



che quanta astuzia (e spesso bassa astuzia!) sono state necessarie per arrivare alla prima interpretazione! E quanta forza di simulazione, quanta destrezza nell'intrigo. E' raro il fatto di una diva che «esplosa» alla celebrità dall'oggi al domani. E' normale invece la conquista accanita, giorno per giorno, di un gradino che porti più su. Ma quel gradino è più difficile da difendere, certe volte, che non la vetta a cui poche arriveranno. E quando il nome è celebre, quando il pubblico adora il nuovo idolo, e non cerca che lui, non bisogna mai disilluderlo. Viene il saccheggio, poi, della pubblicità. I milioni di piccoli uomini anonimi, che nel buio di migliaia di sale vivono in virtù dell'arte della diva celebre una vita che non è la loro, ma che essi sognarono così, sono implacabili e vogliono dei





vece l'obiettività, la serietà, la profondità di una indagine storica. Si condannano spesso le esagerazioni che gli uffici di pubblicità delle grandi case produttrici attribuiscono o questa o a quella attrice. Ma si dimenticano volutamente le tante cose serie e dolorose che ci sono anche nella vita di una diva celebre, e, forse, in misura maggiore che non nella vita delle altre donne. Veramente, soprattutto, ci interesserebbe sapere chi farà ancora buoni film, conoscere le strade che batterà la cinematografia quando anche per essa si aprirà un periodo nuovo. Non si può passare tutta la vita a rivedere, in sale sempre più piccole e con commenti sempre più lunghi fatti da gente sempre più giovane, i vecchi film.

M. C.



curiosi dettagli, vogliono entrare nella vita familiare, nell'intimità più gelosa, conoscere i pensieri e i segreti più riposti. Il grande dramma della donna divenuta una grande diva è tutto nella lotta che ella conduce per di-

fendere se stessa, la sua personalità che è poi la sua forza. E tutto questo non è stato ancora seriamente scritto. Nessuno ha ancora pensato ad una storia delle dive celebri in cui il fragore pubblicitario non entri affatto, e c'entri in-

La foto 1 è ricavata da una scena del film «Madre» diretto da Pudovkin nel 1926. L'attenzione dello spettatore, non è concentrata sulla vicenda, ma sulla trasformazione psichica di un personaggio». La foto 2, mostra una scena del film «Verso la vita» di Nicolai Ekk (1931).



— Bene, adesso, nella scena seguente, dovete levarvela dai piedi.

CINEMA DI IERI E DI OGGI

(CONTINUAZIONE DI PAG. 5)

PIUTTOSTO. Il codino potrebbe domandare con una risatina sarcastica se questa cultura, chiamiamola così! diffusa in briciole e molliche a chi la vuole e a chi non la vuole, beccata distrattamente, si sia proprio risolta in vantaggio pratico della umanità. Certo, si potrebbe ricordare che il Cinema si è dato la pena, negli ultimi vent'anni, prima di essere promosso alla dignità di imbonitore, di Tirteo delle *Panzerdivisionen* e degli *Stukas*, di spiegare a molte decine di milioni di spettatori chi era, precisamente, la Regina Vittoria, e come aveva vissuto e come aveva amato; quale mostro adorassero i Cartaginesi del tempo di Amilcare Barca; come si comportasse privatamente e pubblicamente Nerone; quale codice morale vigesse nella Cina dei generali Yen e con quale slancio i bianchi delle tredici colonie avessero valicato gli Apalacchiani per marciare alla conquista dell'immenso impero del West. Non c'è aspetto, né momento dell'avventura umana, né periodo storico, né civiltà orientale, né costume barbaro, né continente che il Cinema non abbia trasformato in un'ora e quaranta di passatempo. Guerre sante e guerre maledette, l'odio e l'amore, il sacro ed il profano, la passione di Cristo e l'intolleranza dei fanatici, la divina abnegazione dello scienziato e dell'esploratore, tutto l'obbiettivo ha divorato, trasformandolo in pellicola impressionata e, in ultima analisi, nella piccola moneta, nel tributo che il miliardario di New-York e il coolie di Sidney pagano a questo bonario Leviatan dei tempi moderni. Sono già molti anni che il Cinema, senza essere indispensabile come il pane, è già necessario più del giornale. E non è per un caso che ci siamo imbattuti con quest'altro prodotto della modernità: il giornale.

Lasciate che il brontolone si sfoghi, questa volta, perché ha ragione: il Cinema ha deturpato e volgarizzato, anzi banalizzato infinite cose che erano dominio dell'intellettuale, accessibili solo ad una piccola aristocrazia di gente colta. E non venite a dirci che la pellicola ha interpretato in modo più o meno efficace questo o quel capolavoro, che per la massa, ormai, Cristina di Svezia non è, come la dissero, la Messalina del Nord, ma un certo atteggiamento della Garbo, e Caterina di Russia l'eterno modo di guardare della Dietrich, ed Elisabetta d'Inghilterra la grinta amara di Bette Davis, e Maria Stuarda la faccia maliosa di Katarine Hepburn, e Pietro il Grande un costume di Emil Jannings, e Zola e Pasteur due drammoni di Paul Muni.

In realtà, questa storia non comincia con l'invenzione dei fratelli Lumière, né, più su, con la lanterna magica e il diorama, ma coi periodici, diffusori di utili nozioni di storia, di scienza, di letteratura. Anzi, a voler essere schietti, prendiamo

le mosse addirittura da Guttemberg. Paradosso? Ma prima di questo benedetto tedesco la cultura non usciva dalle biblioteche dei monasteri e delle università, dove era depositata in manoscritti di cartapeccora. I pochi codici in commercio erano accessibili a qualche principe; costavano un occhio, tanto che i banchieri ebrei li prendevano in pegno a preferenza dell'oro e delle gemme. Qualcuno, come Petrarca o Boccaccio, trascorreva una parte della vita a copiare qualche opera celebre dell'antichità. Poi venne la stampa, e cominciò un processo di democratizzazione della cultura che non è ancora finito. Di esso abbiamo una visione chiara solo oggi, perché agli inizi il movimento della cultura verso il basso era insensibile, impercettibile. Ora, *motus in fine velocior*. In tre secoli, dal torchio che imprime un centinaio di incunaboli, che hanno pregi di disegno, di armonia e di nitidezza non inferiori ai codici manoscritti dei benedettini,



Una scena di « Ossessione » con Clara Calamai e Juan de Landa.

arriviamo alle stampe del Settecento, ai libri pubblicati in migliaia di esemplari, ai libelli, alle riviste, ai giornali. Ma già! il secolo procedeva svelto e animato diffondendo « lumi » a destra e a sinistra. Passa un altro secolo, arriviamo alla fine dell'Ottocento, e per un soldo, un qualsiasi cittadino compera quotidianamente una piccola enciclopedia: il giornale: gli serve i fatti del giorno e un giudizio su di essi accessibile alla sua mentalità, la novella o la poesia di un grande scrittore, l'attualità scientifica e letteraria, un articolo di viaggio, le notizie d'altri paesi, il bollettino meteorologico, le quotazioni dei grani e dei valori, gli annunci economici. Lasciamo da parte la storiella di Molière che dava da leggere alla cuoca le sue commedie, la verità è che egli scriveva il *Don Giovanni* per gli uomini di spada e di penna: Victor Hugo scriveva le sue *Legendes* per i vinattieri dei sobborghi. Infatti, nel suo esilio delle isole Guernsey scriveva i suoi cento versi quotidiani come Matilde Serao il suo articolo di fondo.

Verso la fine del secolo borghese la società civile era dominata da una figura titanica: il direttore di giornale. Costui spiegava all'uomo di penna, di fresco uscito dalle università, che mai volesse il pubblico, quali fossero i gusti del pubblico. E bisognava scrivere come il pubblico voleva. Pubblico? Signore frivole o bottegai. Un buon direttore di giornale era colui che sapeva lusingare la vanità e la fantasia dei lettori, nutrirne la curiosità morbosa, eccitarne gli odi e gli amori. Insomma, servirli per un soldo.

Non che gli intellettuali non si ribellassero a queste terribili pretese. Mentre in Francia il trombone di Victor Hugo dominava tutte le orchestre, in Italia regnava il repubblicano Cavallotti. Ma sì! Cavallotti molto più di Carducci! E un discepolo di costui, Edoardo Scarfoglio, nei suoi primi anni di giornalismo, quando non aveva ancora perduto una certa pesante ingenuità paesana, scriveva che avrebbe sempre preferito far da « Cavallaro di Casa d'Este », come l'Ariosto, piuttosto che servire quel feroce ed avarissimo pa-



«Don Cesare di Bazan», diretto da Riccardo Freda, è uno dei migliori film italiani prodotti in questi ultimi anni; la vicenda è narrata con ritmo veramente cinematografico, disinvolto, ricco di sicuri effetti, senza quei particolari indugi storico-scenografici che appesantiscono spesso i nostri film in costume: gli attori non si lasciano sedurre dai ricchi abiti che indossano e agiscono con semplicità senza sovrapporre la trama che li guida; e tutto quel che accade, anche di mirabolante, è così ben tessuto in questo film da non lasciar dubbi. Di tutti i nostri registi, Freda, con questo suo primo film, è quello che è riuscito a mostrare la maggior sicurezza nella tecnica del racconto cinematografico.

drone che è il pubblico del giorno d'oggi. In fondo, Scarfoglio aveva ragione, e a quel padrone ci si ribellava solo in apparenza. In un certo punto della storia, non è più il lettore che sale verso la cultura, ma è questa che discende verso il lettore. Non che costui se ne stia assolutamente fermo, d'accordo! Ma è da d'uscirsi se abbia fatto più strada la prima verso il basso o il secondo verso l'alto. E' morto da poco lo scrittore francese che disse «stupido» il secolo decimonono, che è il secolo in cui la democratizzazione della cultura si impone. Ma aveva torto Leon Daudet, solo perchè credeva che il mondo potesse ritornare indietro.

Dal momento in cui si cominciò a parlare della libertà di pensiero, l'uomo si lasciò prendere da una sorta di follia della divulgazione. I principali sforzi dell'intelligenza umana sono consacrati, da molti secoli, a rendere sempre più facile l'acquisto delle più varie nozioni ad un numero sempre più grande di persone. Uno dei miei maestri di giornalismo — ammesso che si tratti di materia d'insegnamento — mi diceva che, in Italia specialmente, il giornale è la continuazione della scuola elementare. Riteniamo di questa massima piena di buon senso, il fatto che per accedere alla proficua lettura d'un giornale molto popolare, conveniva passare almeno per le prime tre classi elementari. Insomma, bisognava almeno saper compitare un periodo e intenderne presso a poco il senso. E in fondo, un contadino che ha fatto la terza, che legge il suo giornale, ma che giudica le cose del mondo dal clima della sua campagna, e dal punto di vista della sua esperienza, è un essere molto rispettabile. Dopo tutto, per testone che sia, può esserci persino una certa soddisfazione nel servirlo per un soldo.

Pareva, dunque, che le tre classi elementari fossero la barriera ultima, l'ostacolo definitivo, il punto fermo al processo di democratizzazione della cultura. Per minimo che fosse, era dopo tutto un addestramento. Ma la barriera è stata spazzata come una pa-

lizzata di fucilli. Il Cinema ha abolito la necessità della lettura, lo sforzo di compitare le lettere e le sillabe, l'applicazione degli occhi sui minuscoli caratteri della stampa. Basta che vi mettiate su una seggiola e vi abbandoniate: passeranno innanzi ai vostri sguardi, una infinità di immagini animate, molto più perfette, molto più esplicative, didascaliche ed efficaci, di quei cartelloni che la buona Montessori sciorinava innanzi agli sguardi attoniti dei bimbi degli «asili infantili» e dei «giardini d'infanzia».

* * *

In un certo senso, il Cinema è veramente il mostro della società contemporanea. Innanzi allo schermo, tra il vecchio uomo politico norvegese che assiste a *Vittoria all'Est* e il contadino quasi illetterato dell'Europa Centrale che vedeva il *Lancieri del Bengala* o *All'Ovest niente di nuovo*, non esiste una grande differenza. Il Cinema fa appello ai gusti, agli istinti, alle tendenze più basse dello spettatore. Esso coltiva e sfrutta la sua pigrizia mentale. Peggio. Lo coglie in un momento in cui è assolutamente indifeso: in quell'ora e venti egli vuole spassarsela.

Il risultato è l'incremento fino all'assurdo di una gigantesca massa, già eccitata dalla stampa quotidiana, nella quale l'ignoranza è passata dallo stadio passivo a quello attivo.



Di tutti i film di Blasetti, il più riuscito è, senza dubbio, « Quattro passi fra le nuvole » (foto 1, 2), tratto da un soggetto di Zavattini e Tellini, e sceneggiato dagli stessi. A differenza delle precedenti pellicole dello stesso regista, questa ha il grande pregio di non essere retorica e di aver felicemente svolto uno spunto originale. Salvo qualche scena manierata (come quelle eccessivamente rurali) e qualche estrema indulgenza al pubblico, il film è, di quanti se ne sono prodotti in Italia, il più intonato alla società italiana e forse il più felice: l'evasione dalla triste vita quotidiana del giovane commesso viaggiatore, grazie alla eccellente interpretazione di Gino Cervi, è rappresentata con poetica arguzia e ritmo disinvolto. A noi sembra che questo secondo tentativo di Amato, di produrre film ispirati agli aspetti della modesta vita italiana, sia il più lodevole e quello destinato a suggerire un indirizzo a tutta la nostra cinematografia. La foto 3, ritrae una scena del film « Ossessione » che, a giudicare dalle fotografie finora pubblicate mostra, se non altro, una attenta cura dei particolari e un estremo buon gusto.



Si moltiplica per cifre astronomiche il numero di coloro che credono di sapere, dei mezzi ignoranti, dei falsi colti, coi quali i potenti della terra devono fare i conti e ai quali, purtroppo, in definitiva, devono dar conto. Atti e parole finiscono per esser regolati secondo l'ignoranza e la presunzione della Bestia.

* * *

C'est la faute au Cinema. Ma allora è proprio un discorso reazionario quello che stiamo facendo? Nemmeno per sogno! E non è anche un discorso politico. Io penso, piuttosto, che l'educazione sentimentale delle nostre donne è fatta, oggi, esclusivamente dal Cinema. Naturalmente questa educazione si risolve in una serie di smorfie, di atteggiamenti, di sorrisi, di pettinature, di modi di camminare o di accavallare le gambe. Conclusione. Ci vuole una grande fatica e una maledetta perizia per indovinare al primo colpo d'occhio se si tratta di una signora o

di una cameriera. Nove volte su dieci si sbaglia. E il guaio è che la cameriera o la cuoca vengono fuori nel momento meno opportuno.

Ma allora è proprio un terribile, universale disastro, per quale conveniva mettere a soqquadro il mondo e prender le mosse di così lontano? Guai ad abbandonarsi alla disperazione. Il mondo va così: di disastro in disastro, attraverso movimenti tellurici che durano secoli e che abbracciano spazi sempre più vasti. E il senso della storia è appunto questo: che da grandi disastri, da grandi mali vengono fuori in definitiva dei grandi benefici. Dal giorno lontano della invenzione della stampa fino al cinema a colori, il processo di democratizzazione della cultura è andato avanti di male in peggio. Non diciamo che ad ogni secolo non sia cresciuto il numero delle persone che sanno qualcosa in modo solido e chiaro, proprio in virtù di questo frenetico divulgarsi della cultura. Però, è da discutersi se il beneficio recato da coloro che sanno bene, superi o almeno compensi il male che fanno i presuntuosi che sanno male. La risposta non è dubbia. Ma verrà il giorno in cui la bilancia penderà a favore del bene. Allora sarà il Paradiso.



Le foto 1 e 2 sono tratte dal film «Zazà» diretto da Renato Castellani e interpretato da Isa Miranda.





« Carmela », (foto 1) tratto da una novella di De Amicis, e interpretato da Doris Duranti, è uno dei film che testimoniano la maturità della nostra produzione cinematografica: il regista Calzavara tien vivo il racconto facendo agire i personaggi in intimo legame coi paesaggi, in un clima, se così si può dire, di realistica fiaba. La foto 2 mostra una scena del film « La peccatrice » diretto da A. Palmeri.

Per ora le cose stanno così. Se un industriale della Lombardia, della Catalogna, dell'Arbois, della Turingia, del Middlessex o del Massachusset decide di impiegare qualche milione nelle costruzioni edilizie, che cosa fa? Stipendia un ingegnere, o un col'egio di ingegneri, e si fa preparare dei progetti; discute il loro aspetto finanziario ed esprime persino il suo parere sul colore della facciata, salvo beninteso il caso in cui l'autore del progetto sia un architetto. Allora, accettata o commissionata, si tratta di un'opera d'arte. Naturalmente, a questo industriale non viene in mente di cambiar di posto alle scale o di fare economie sui materiali delle fondamenta.

Se invece il brav'uomo decide di collocare i suoi capitali nell'industria cinematografica, allora il procedimento è tutto inverso. Egli chiama uno o più scrittori di gridò, li paga profumatamente e affida loro il compito di creare uno scenario o di ri-

durre un'opera letteraria per il Cinema. Questi valentuomini, che non avrebbero mai pensato di dover entrare in rapporti d'affari con un industriale (nei paesi plutocratici l'autore interpone tra sé e l'editore la figura mediatrice dell'agente letterario), si mettono al lavoro. È difficile dubitare che essi non diano il meglio della loro intelligenza. In definitiva, sono loro i responsabili, e la reputazione d'uno scrittore vale, o dovrebbe valere, qualcosa di più del danaro d'un industriale. Ma il « produttore », dopo aver ricevuto il lavoro di uno scrittore, ed averlo letto, o sentito leggere, con maggiore o minore attenzione, ed averlo più o meno capito, convoca gli autori, o l'autore, nel suo studio, e tiene loro questo discorso: — Il vostro soggetto in questo punto non va. Se permettete, ora vi leggo una nuova stesura. — E vi legge una pappolata fatta da lui, dal figlio, dal genero o dalla moglie. Una pappolata che in definitiva, quando avrete capito che non c'è niente da fare, firmerete voi, come cosa vostra. Perché, sono o non sono suoi i capitali del film? Sono o non sono dieci anni che il commendatore, con la consorte o con l'amichetta, va al Cinema? Eh! lui ha delle idee chiare in fatto di cinematografo.

Una volta, gli imbecilli che le avevano sbagliate tutte, si davano all'arte, o al giornalismo. Però, per recitare su un palcoscenico, bisognava almeno aver letto un copione e averlo capito; per fare un articolo, bisognava mettere insieme, alla meno peggio, una ventina di periodi. Oggi gli imbecilli hanno la vita facile. Si danno al Cinema. Tanto, per avere una possibilità di riuscita, non si richiedono che qualità passive. Soprattutto, non c'è bisogno né di « saper scrivere », né di « saper leggere ».

Poi nasce un capolavoro. Poi nasce una stella, che è veramente una stella. Bene. E con questo? Se il Padreterno non si degnasse, di tanto in tanto, di manifestare la sua

esistenza, se il fango della terra non fosse matrice di capolavori, né la vita varrebbe la pena di essere vissuta, né la storia di esser narrata.

ALBERTO CONSIGLIO

LA CENSURA

La censura non è una cosa nuova: ecco alcuni tagli suggeriti dalla censura ai film prodotti dal 1° gennaio 1916 al 31 dicembre 1921.

« L'atleta fantasma »: L'attentato (condizioni per proiettarlo in pubblica visione):

1) abbreviare le scene in cui si vede Dik sequestrato nell'auto;

2) sopprimere completamente la scena dell'incendio della scala esistente fuori della cantina dove trovava Dik;

3) eliminare le scene dove Petersoe dà ordini al suo fido di andare alla stazione col berretto di un falso hôtel e con suo indirizzo per invitare i protagonisti a recarsi nel medesimo al loro arrivo a Roma;

4) sopprimere completamente le scene nelle quali si vedono i tre protagonisti legati e appesi al telaio della soffitta, nonché quelle in cui si assiste agli sforzi per liberarsi dai legami;

5) togliere dal finale gli ultimi episodi riproducenti la lotta sui tetti fra Ursus e il delinquente, la caduta di quest'ultimo, e le gesta di Ursus sul ponte coi due rivali.

« Attila » (produzione Ambrosio). Condizioni per la pubblica visione:

1) ridurre la danza ad un fuggevole accenno e sopprimere le espressioni di concupiscenza degli astanti dopo la danza;

2) sopprimere la scena in cui Carpilione in ceppi è blandito dalla concubina di Attila;

3) eliminare la scena in cui Attila palpa Onoria e poi sale sul letto.

« Il gioco del destino ovvero la morte rossa »: il gioco del Pigmeo (edizione Ferretti) presentabile alle seguenti condizioni:

1) nella seconda parte della didascalia: « Io apparirò a quella signora come un angioletto... nel bidet! » eliminare la parola « nel bidet! »;

2) nella quarta parte sopprimere la didascalia: « La virtù delle donne cede sempre dinanzi ad un gioiello offerto a tempo! ».

« Illusione » (Silentium film) visibile al pubblico ottemperando alla condizione di: sopprimere i quadri, le iscrizioni e quant'altro da cui si veda o si desuma la perpetrazione del furto del tesoro della Madonna.

« Stradivarius » (« Olympus ») era visibile purché l'esercente si attenesse alle seguenti condizioni: sopprimere l'episodio ripugnante ed immorale che si svolge sotto il titolo « Stasera mi piaci » in cui si vede il marito che vuol possedere la moglie contro la di lei volontà. Modificare le scene relative alla morte accidentale del marito disordinato, al suicidio della moglie onesta e alla morte del cieco platonicamente innamorato della protagonista.

« Lo strangolatore muto » aveva invece necessità dei seguenti tagli: Nella parte seconda sopprimere il quadro in cui si vede il domino muto che col fazzoletto narcotizzato addormenta Florisia seduta su un divano, che si svolge sotto il titolo: « E' meglio che lasci il ballo, attendetemi, vado a cercare il vostro mantello ».

« Il tragico capolavoro » ovvero « Cinghia della morte » oppure « Protagonista », solo alle condizioni seguenti aveva vita possibile. Sopprimere:

1) tutte le scene di suggestione ipnotica;

2) le parole « godere godere almeno una volta » che la moglie del protagonista pronuncia prima di recarsi al convegno fissato dall'amante ipnotizzatore;

3) i quadri finali in cui si vede il protagonista che sotto il giogo della suggestione soffoca inconsciamente la moglie con una cinghia.



Una scena de « La Maschera e il volto ».



Una scena di
«Alba tragica».

LE JOUR SE LEVE



1. BONAVENTURA TECCHI: LA VEDOVA TIMIDA (racconto seguito da Antica Terra) L. 18

Ci sono qui, con una felicità forse mai prima raggiunta, i due aspetti essenziali di Tecchi: il delirato ritrattista di donne fra timide e nervose, e l'indolico evocatore di paesi e stagioni. E in entrambi quel mondo diviso fra sensuali dolcezze ed esigenze morali.



2. FRANCESCO JOVINE: SIGNORA AVE (romanzo) . . . L. 25

Romanzo storico, ma di una storia rivissuta, e goduta come favola e avventura. Romanzo d'una terra e d'una gente, narrato con un gusto tutto moderno della tradizione, e con un respiro e tono epici assolutamente inconsueti nella odierna letteratura: ricco di partiti romanzeschi, e pur opera sorvegliatissima di poesia.



3. PIETRO PAOLO TROMPEO: IL LETTORE VAGABONDO (saggi e postille) . . . L. 30

Seconda edizione
Del Sei, Sette, Ottocento italiani e francesi qui sono studiati aspetti e rapporti fra i più singolari o vitali; e con un così intimo accordo fra gusto classico e sensibilità romantica, che la perplessità dell'indagine critica diventa originalità e fascino di scrittura.



4. LUIGI BARTOLINI: IL CANE SCONTENTO ed altri racconti L. 20

Non racconti in senso tradizionale, strettamente narrativo, ma piuttosto fogli d'albo o di giornale intimo, capitoli di uno « zibaldone » dove le esperienze dell'uomo sono stimolo a quelle dell'artista: ed i crucci, le inquietudini, gli umori polemici del primo, venendo al paragone della pagina, si fanno sostanza e vigore di stile.



NUOVA BIBLIOTECA ITALIANA

diretta da
ARNALDO BOCELLI

Sono in vendita

i primi
14
volumi

★

Imminenti:

FRANCESCO FLORA: TAVERNA DEL PARNASO
Prima Serie

NINO SAVARESE: COSE D'ITALIA
con l'aggiunta di alcune
Cose di Francia

GIOVANNI CAVICCHIOLI: IL BAMBINO SENZA MAMMA
(romanzo)

PIETRO PAOLO TROMPEO: CARDUCCI E D'ANNUNZIO
(saggi e postille)

★

Seguiranno:

ANTONIO BALDINI: Il predicatore in casa; EMILIO CECCHI, Saggi critici:
Volume primo: **LUIGI BARTOLINI, Vita di Anna Stikler; PIETRO PANCRAZI, Studi sul D'Annunzio; ARTURO ONOFRI, Liriche**, scelte e ordinate da Arnaldo Bocelli e Girolamo Comi; **Luigi Russo, Machiavelli; ALESSANDRO BONSANTI, Introduzione al gran viaggio** (racconto); **GIOVANNI DEL PIZZO, Risveglio in montagna** (nuovi e vecchi idilli); **ARNALDO BOCELLI, Dal D'Annunzio agli ermetici; BONAVENTURA TECCHI, Il vento tra le case** (racconti); **G. B. ANGIOLETTI, Ritratto del mio paese; SALVATORE BATTAGLIA, Itinerario della novella; GIORGIO VI. COLO, Le Notti Romane** (prose); ecc., ecc.

6. SILVIO D'AMICO: DRAMMA SACRO E PROFANO . . . L. 25

Aspetti e problemi, fasti e nefasti del teatro drammatico d'oggi e di ieri, studiati in rapporto alla storia del costume e delle idee, da un critico e polemista che è, innanzi tutto, uomo di fede.



8. MARIO PRAZ: MACHIAVELLI IN INGHILTERRA ed altri saggi . . . L. 35

Più che saggi, capitoli di una originale storia degli influssi della cultura italiana in Inghilterra, condotta con quella conoscenza delle fonti, quella acutezza d'analisi, quella facoltà associativa e comparativa, e quella vivacità di stile, che sono proprie del Praz.



10. MARIO TOBINO: LA GELOSIA DEL MARI-NAIO (racconti) L. 20

Un lirico anelito alla vita libera, elementare, primitiva, che si traduce in una rappresentazione immaginosa dei fatti più quotidiani, di episodi ed ambienti marinarini; un'ebbrezza di impressioni e ricordi che si traduce in freschezza di espressione e di stile: — ecco le doti essenziali di questo libro, col quale Tobino si afferma scrittore fra i più dotati della giovane letteratura.



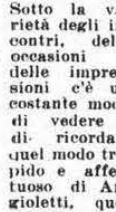
11. ANGELANDREA ZOTI: UMILI E POTENTI NELLA POETICA DEL MANZONI L. 38

Libro fondamentale nel campo degli studi manzoniani e, in genere, per l'intelligenza del mondo e dell'arte del Manzoni. Libro famoso e rarissimo, essendo nella prima edizione, ormai lontana (1931), uscito in pochi esemplari. La presente edizione, riveduta dall'Autore, reca una nuova prefazione ed una importante Appendice.



12. G. B. ANGIOLETTI: VECCHIO CONTINENTE (viaggi) L. 20

Sotto la varietà degli incontri, delle occasioni e delle impressioni c'è un costante modo di vedere e di ricordare quel modo trepido e affettuoso di Angioletti, quel mite e aggiornato romanticismo, che da paesaggi o figure sa trarre vaghiissime aure poetiche.



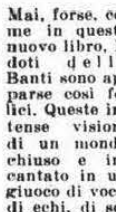
13. G. TITTA ROSA: PAESE CON FIGURE (racconti) . . . L. 25

Scene, episodi, storie e figure di paese, non già descritti o raccontati con gusto aneddotico, realistico, documentario; ma piuttosto evocati, in un'atmosfera delicata di idillio, con un senso nostalgico, e poetico, della vita rustica e patriarcale.



14. ANNA BANTI: LE MONACHE CANTANO . . . L. 15

Mai, forse, come in questo nuovo libro, le doti della Banti sono apparse così felici. Queste intense visioni di un mondo chiuso e incantato in un giuoco di voci, di echi, di sospiri, le permettono infatti di toccare in modo originale di quell'anima segreta, di quella magia delle cose, che costituisce il suo interesse essenziale di scrittrice.



I volumi vengono spediti franchi di porto in Italia versando l'importo sul c/c postale **1/24.910**

Tumminelli Editore - Roma

VIALE UNIVERSITÀ 38 - CITTÀ UNIVERSITARIA



LA GIOVANE ATTRICE JUCCI KELLERMANN
PROTAGONISTA DEL FILM "QUARTIERI ALTI"
DIRETTO DA MARIO SOLDATI

LIRE 10

